



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

GerL
340
35

WIDENER



HN ZWB3 Z

Das Bürgerliche Drama

Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert

von

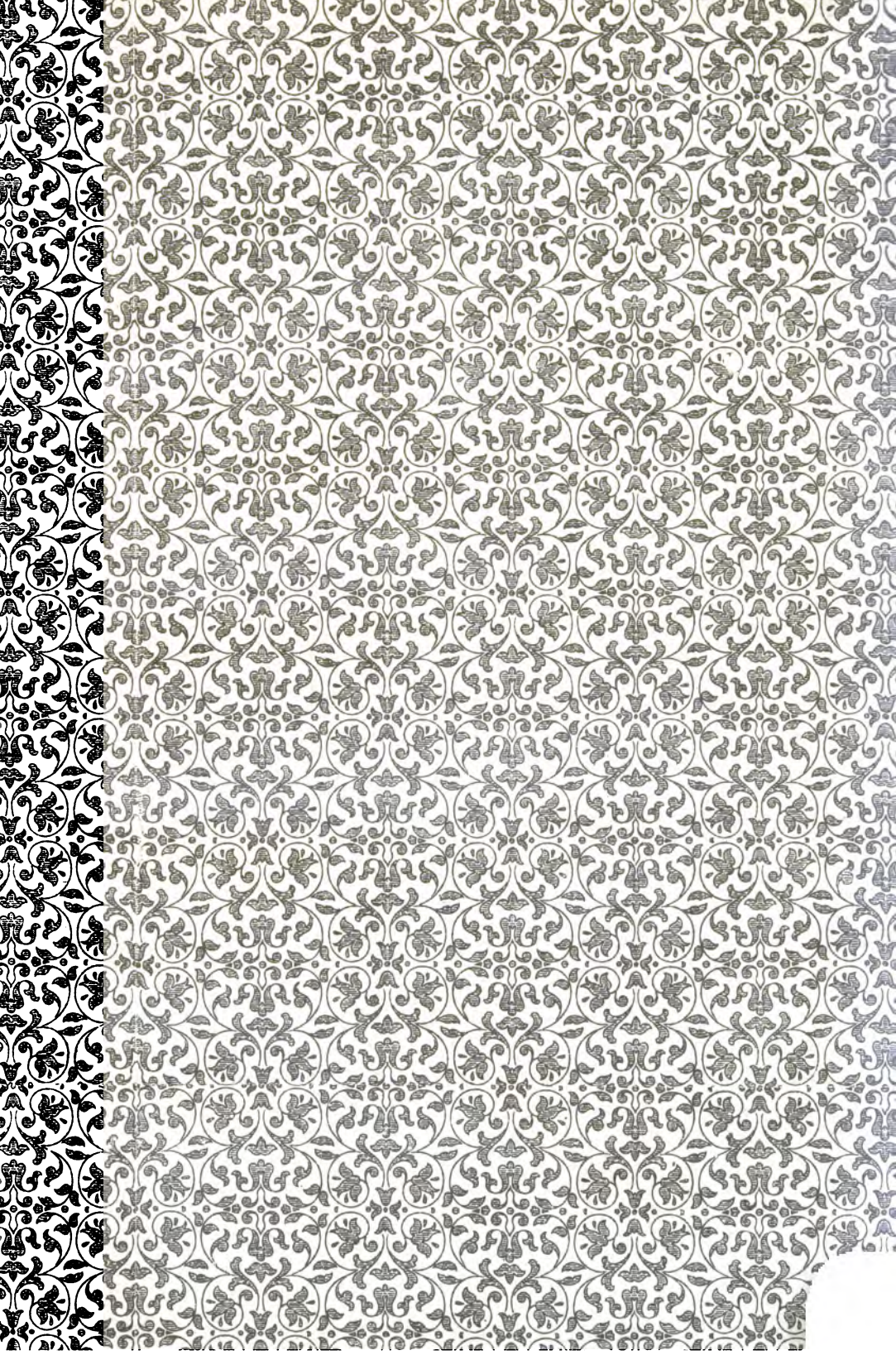
Arthur Elzeffer

Ger-L 340.35



HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Handwritten:
1705



Refers to

Watz

Hettner

Ernst Schmidt Lesung

p. 34 Sauer: J.W. von Braune, des Schülers Lessings."

Sonnenfels ?

abs Racaboni.

Das Bürgerliche Drama.

Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert.

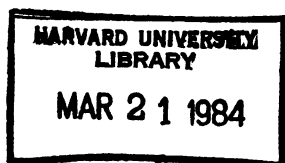
Von

Arthur Eloesser.



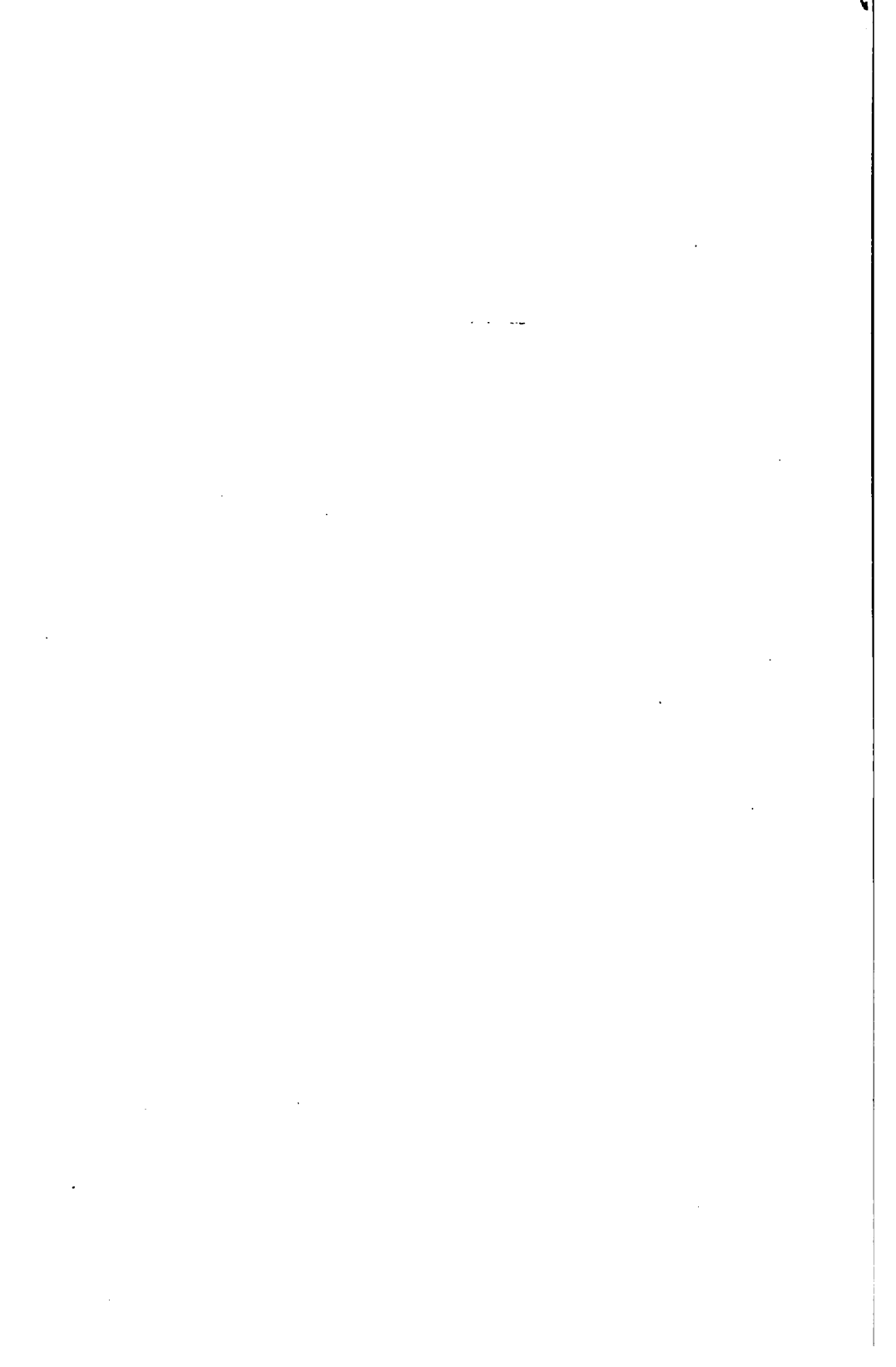
Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz
(Eloesser'sche Buchhandlung).
1898.

Get L 340.35
✓



Inhalt.

	Seite
I. Aufklärung und Drama	1
II. George Billos Kaufmann von London. Lessings Miß Sara Sampson. Edward Moores Spieler. Brawe. Weiße.	18
III. Friedrich Ludwig Schröder als Dramatiker	46
IV. Frankreich. Die Comédie larmoyante. Diderot. Mercier. Sedaine	61
V. Der deutsche Patriotismus und die Minna von Barnhelm. Die Soldatenstücke und der Absolutismus. Stephanie d. J. H. F. Möller. J. J. Engel	85
VI. Emilia Galotti. Sturm und Drang. H. L. Wagner. D. H. v. Gemmingen. F. W. Großmann. Neuer Opportunismus	112
VII. Der junge Schiller. Nachwirkung der litterarischen Revolution. Iffland und Kogebue.	164
VIII. Ausgang des Bürgerlichen Dramas im 19. Jahrhundert. Ausbreitung des Theaterwesens. Die Bühnenschriftstellerinnen. Prinzessin Amalie von Sachsen. Charlotte Birch-Pfeiffer. Bauernfeld. Benedig. Das Junge Deutschland. Gutzkow. L. Roberts Macht der Verhältnisse. M. Beers Herz und Hand. Hebbels Maria Magdalena	194



I.

Aufklärung und Drama.

„C'est aux Philosophes à être les précepteurs de l'Univers et les Maîtres des Princes. Ils doivent penser conséquemment et c'est à nous de faire des actions conséquentes. Ils doivent instruire le monde par le raisonnement, et nous par l'exemple. Ils doivent découvrir et nous pratiquer.“ So schrieb Friedrich der Große bei seinem Regierungsantritt an Christian Wolff, den Führer der deutschen Aufklärung. Die Gedanken des philosophischen Königs haben später einen genau entsprechenden künstlerischen Ausdruck in den hervorragendsten Schöpfungen der bürgerlichen Dramatik, in Lessings „Nathan“ und in Schillers „Don Carlos“ gefunden.

Das Ziel der Aufklärung war die Hebung des Individuums durch intellektuelle und sittliche Bildung. Die Philosophie war, nachdem die theologischen Kämpfe zwischen den christlichen Konfessionen in der gegenseitigen Anerkennung geendet hatten, die populärste Wissenschaft geworden; man glaubte an ihre befreiende Macht in allen Fragen des privaten und öffentlichen Lebens. Das Zeitalter berauschte sich an dem Kultus der Vernunft, sie galt als die Erlöserin des Menschengeschlechtes aus geistiger und auch materieller Not, wie heute die Glückseligkeit der Gesellschaft von der Erfüllung sozialistischer Theorien erwartet wird. Wie die englischen Moralisten Addison und Steele sich vorgenommen hatten, durch ihre Wochenschriften das Laster und die Dummheit aus dem Gebiete Großbritanniens zu vertreiben, so widmeten sich auch die schnell entstehenden Aufklärungsorgane Deutschlands dem Zwecke, jeder Angelegenheit des Lebens mit natürlichen und vernünftigen Gründen nachzugehen und, wie eins der ältesten Blätter, der Hamburgische „Patriot“ bemerkt, alles das zu lehren,

maß, „entweder so sonderbar oder so lebhaft zu sagen, die Umstände eines heiligen Amtes und Ortes nicht allemal zulassen.“ Es galt also die Begründung einer von der Theologie emanzipierten, durch die Bedürfnisse des bürgerlichen Lebens bestimmten und von der Vernunft gebilligten Moral.

Die philosophische Aufklärung sollte nicht nur die Glückseligkeit des Individuums durch ihre bildende Macht erreichen, sie galt auch als Hebel der allgemeinen Wohlfahrt, und ihr Wert wurde aus dieser Anschauung nicht nach den Gründen, sondern nach ihren Folgen für das Wohl der Gesellschaft gemessen. Die freiwirkende Vernunft sollte die Grundlage einer guten bürgerlichen Verfassung sein, und der staatliche Zustand galt als der beste, der täglich und stündlich dem Urteil des allgemeinen Menschenverstandes Stand halten könnte. Die Schriftsteller, welche aufklärend in alle Beziehungen des Lebens eingreifen wollten, mußten naturgemäß die Gelehrtensprache aufgeben, um sich einem breiteren, unzüngigen Publikum verständlich zu machen. Sie mußten die Menge in der Vielheit ihrer Interessen auffuchen und ihre Tendenzen an die Forderungen des Tages, an die Allen bekannten Bedürfnisse anknüpfen. So schreibt Wilhelm Ludwig Bethrlin in einem „Rückblick auf das philosophische Jahrhundert“, daß die Race der Schulfische, der Pedanten, der Ergotisten glücklich ausgerottet sei. Der Verstand und das Bedürfnis, sich anderen verständlich zu machen, habe den gelehrten Charlatanismus überwunden. „Eh bien! Die Philosophie hat ihren steifen lateinischen Rock ausgezogen, sie kleidet sich französisch, deutsch, in allen Nationaltrachten. Sie hat ihre griesgrämige Miene geglättet, sie familiarisirt sich mit der Poesie, der Kunst, sie setzt sich an den Spieltisch, herrscht im Concert, auf dem Ball, im Volksgarten“.

Das Bürgertum wird dazu angeregt, über seine eigenen Angelegenheiten seine eigenen Gedanken zu haben, sein Klassenbewußtsein erstarkt, es fühlt sich als den Träger der modernen Kultur, der fortschreitenden Bildung. Schüchtern zunächst lehnt sich der Mittelstand gegen die kirchliche und staatliche Bevormundung auf, er beansprucht, wenigstens seine nächstliegenden Aufgaben des Erwerbes, der Familie, der Erziehung, aus eigener Erkenntnis und im eigenen Interesse ordnen zu dürfen. Allerdings ist es von diesen ersten Regungen der

Emanzipation noch sehr weit bis zum Erstarken der Kritik, bis zur Begründung einer öffentlichen Meinung, die der Willkür des großen und kleinen Absolutismus die Spitze bietet. In den kleinen Staaten wird die Nähe des Hofes am drückendsten empfunden, sein überall fühlbarer Einfluß dringt in alle Beziehungen, selbst in die kleinlichsten Fragen mit Verordnungen und Verboten hinein. In seiner gewerblichen Thätigkeit sieht sich der Bürger durch Steuern und Zölle, durch Monopole, Ein- und Ausfuhrverbote gehemmt. Auch als Persönlichkeit ist er unfrei und nur in engen Grenzen geschützt. Überschreitet er den Bezirk seines Landes, so ist er kein Bürger mehr, sondern ein Fremdling, der Willkür von Fürsten und Behörden schutzlos preisgegeben. Auch in Frankreich herrscht das System des Absolutismus, aber in einem großen Staate stößt sich der Bürger seltener an den öffentlichen Gewalten. Handel und Industrie bereichern ihn, machen ihn unabhängiger und selbstbewußter. Die wachsende Staatsschuld giebt ihm Gelegenheit, sein Geld anzulegen, und als Staatsgläubiger gewinnt er durch sein Kapital eine Macht, die berücksichtigt werden muß. Anders in Deutschland, wo die ökonomische Entwicklung überall künstlich gehemmt ist, wo die persönliche und wirtschaftliche Freiheit durch eine kleinstaatliche Politik, durch das Prinzip der Bevormundung erdrückt wird. Sehr anschaulich wird diese drückende Atmosphäre in den Briefen von Helfrich Peter Sturz geschildert, einem der besten Journalisten des Jahrhunderts, der seinen Blick durch weite Reisen geschärft hatte. „Die deutsche Freiheit ist nicht viel mehr als eine Lebensart in dem Style der Reichs- und Kreistage; wir empfinden sie nachdrücklich genug, die schwere Hand unserer Beherrscher, die bis an die Grenzen ihrer Staaten heranreichen und sie durch und durch mit ihrer Gegenwart ausfüllen, wir werden nach dem Tone ihrer Höfe unterthänig erzogen, nach kleinen Ansichten gebildet, wie Bäume in geschmacklosen Gärten in schnörkelartige Gestalten verschnitten, und nur sehr sparsam durch den Staubregen ihrer Wohlthaten erquickt. Was Wunder, wenn man auf dem deutschen Boden nur ungesunde Stauden und Buschwerk wahrnimmt?“

Nur allmählich sichern die litterarischen Erzeugnisse, die sich an ein gemeinsames bürgerliches Bewußtsein wenden, in diese mittlere und kleine Welt hinein, in der die Bibel und der Katechismus häufig

Das Vortierum wird dazu
arbeiten seine eigenen Gebirg
erlaubt es sich als den Er
schenden Bildung. (S. 100)
eigen die
erigten
der Gie
erden

Emanzipation nach der Zeit der Aufklärung, der Begründung einer öffentlichen Meinung, der und kleinen Abständen in der Zeit, die die Nähe des Todes im menschlichen Leben ein fühlbarer Eindruck bringt, in der Zeit der Fragen mit Berechnungen und der Zeit der lichen Thätigkeit, die in der Zeit der Monopole, der Zeit der Ausbeutung, der Zeit ist es, daß er nicht nur in der Zeit der er den Bezirk seines Lebens, in der Zeit der Fremdling, der Kultur in der Zeit der gegeben. Auch in der Zeit der, aber in einem großen, der Zeit, die öffentliche Meinung, der Zeit, er mußte einen Ton ihn unabhängig, in der Zeit der Männer und Frauen, giebt ihm Gelegenheit, in der Zeit, gleichmäßig traf. Die gewinnt er durch, in der Zeit, den Ballast fortzuwerfen, muß. Anders in der Zeit, die die Gemeinsamkeit künstlich geschaffen, in der Zeit, die Wärme an das zustimmende durch eine, der Zeit, mußte vor diesem neuen Forum

erdrückt wird. So auch die typischen Kunstformen, die den Dingen der Zeit, die auch die typischen Kunstformen, die Journalisten der Zeit, die waren, nicht mehr genügten, weil geschieden hatte, und da die Werke aus den Bedürfnis- Lebensart in der Zeit, die Empfindungen ihres Lebens hervorgegangen sie nachdrücklich, in der Zeit, die in ihr Milieu, in ihren wirklichen Schau- an die Grenzen, die dem sie geistig stammten. Das Publikum, mit ihrer, die begann, erwartete von einem Buche, von Höhe unter, die unmittelbaren Nutzen, Aufklärung über seine in geschied, die Wort der Leitung für seine Pflichten, Be- weifeln und Fragen. Die Litteratur gab den- iven von einem engen Kreise gepflogenen Unter- te nach der ersten Darstellung allgemeiner Ge- zum Gewissen der Zeit. Und sie wurde für die nicht ein vereinigendes, geselliges Element, das

die einzige Lektüre bildeten. Eine Abwechslung boten höchstens die zähl nachlebenden Bearbeitungen der alten Volksbücher oder die aus dem siebzehnten Jahrhundert überkommenen Reise- und Abenteuerromane. Aber die geistliche Litteratur überwog die weltliche bei weitem. Die landläufigen Erbauungsschriften von Arndt und Schlegels oder andere, die je nach der Landschaft wechselten, erbten sich durch die Familien fort, die Frau brachte sie als einen Bestandteil des Brautgeschatzes dem Manne zu. Sie sind die geistige Nahrung in den Erholungstunden des gemeinen Mannes. Über ihre stille aber einbringliche Wirksamkeit hat Th. Abbt in seiner Schrift „Vom Verdienste“ mit verhaltener Empörung gesprochen. „Sie und sein Morgen- und Abendsgebetbuch (worüber schon so oft unvernünftig gespottet worden) haben dem Lande und den Herren gar häufig, ja vielleicht zu unzähligen malen die wichtigsten Dienste geleistet. Wenn der Fürst und seine Diener Bluthunde und Gelderpreßer sind; wenn sie dem fleißigen Handwerker nicht nur seinen Sparpfennig, sondern auch seinen Zehrpennig wegnehmen; was hält ihn dann von der Verzweiflung zurück? Der arme Städter, der arme Landmann nimmt ein Familienbuch in die Hände, tröstet sich mit der kurzen Dauer alles zeitlichen, daß ein Vater im Himmel hält, was ein meineidiger Landesvater versprochen.“

Die Schilderung eines so trefflichen, zuverlässigen Mannes muß man sich vergegenwärtigen, wenn man die unvergleichliche Wirksamkeit eines Schriftstellers wie Gellert würdigen will. Seine Fabeln, Briefe, Erzählungen und Abhandlungen drangen in die Familien ein, in denen vielleicht noch kein profanes Buch gelesen worden war. Er war der Erste, der von Allen verstanden und geliebt wurde, der Erste, der ein großes verschiedenartiges Publikum zu einer bewundernden Gemeinde vereinigte. Seine Schriften vermittelten zwischen der bekannten geistlichen und der neuen weltlichen Litteratur; sie erregten das religiöse Gefühl, indem sie zugleich den Verstand befriedigten und auch den feineren Geschmack durch ihre reine, gebildete Sprache gewannen. Schon von den Zeitgenossen wurde anerkannt, daß die Nation von Gellert recht eigentlich lesen gelernt habe.

Es war nicht der „Messias“, der zuerst eine unmittelbare Wirkung auf ein großes Publikum hervorrief. Die überschwängliche

Diktion Klopstocks mit ihren kühnen dem gemeinen Sprachgefühl noch fremden Neubildungen, die ungewohnte Form des Hexameters, waren zunächst nur einer fortgeschrittenen litterarischen Gemeinde verständlich. Es bedurfte der vorbereitenden Arbeit der niederen Aufklärer, um für die Meisterwerke der Litteratur überhaupt erst ein lesendes Publikum zu schaffen, um vor allem den geselligen Ton des Schriftstellers zu bilden, der sich nicht an eine Zunft, nicht an eine Gemeinschaft von Gelehrten wendet, sondern an die Masse, die zum Verständnis der Schriften nichts als ihren gesunden Menschenverstand und ein lebhaftes Gefühl mitbringt. Nach Allgemeinverständlichkeit strebten die moralischen Schriften, welche sich mit den eigensten Interessen der bürgerlichen Klasse beschäftigten, welche den Bürger in allen Angelegenheiten des Lebens aufsuchten, um diese durch die Vernunft zu erhellen und zu leiten. Der Autor hatte sich mit dem Empfinden der Menge in Verbindung zu setzen, er mußte einen Ton anschlagen, der eine heterogene Gesellschaft, Männer und Frauen, Gelehrte und Ungelehrte, Große und Kleine gleichmäßig traf. Die praktische Tendenz zwang ihn, den gelehrten Ballast fortzuwerfen, jede zeremonielle Haltung aufzugeben, er mußte die Gemeinsamkeit der Interessen betonen, mit Kraft und Wärme an das zustimmende Gefühl der Menge appellieren, er mußte vor diesem neuen Forum anklagen, verteidigen und richten.

Es ist daher natürlich, daß auch die typischen Kunstformen, die wie die Klassen streng geschieden waren, nicht mehr genügten, weil der Inhalt die Form zerbrach, und da die Werke aus den Bedürfnissen der Menge, aus den Empfindungen ihres Lebens hervorgegangen waren, so mußten sie auch in ihr Milieu, in ihren wirklichen Schauplatz gesetzt werden, aus dem sie geistig stammten. Das Publikum, das zu lesen und zu sehen begann, erwartete von einem Buche, von einer Aufführung einen unmittelbaren Nutzen, Aufklärung über seine eigenen Aufgaben, ein Wort der Leitung für seine Pflichten, Beschwichtigung von Zweifeln und Fragen. Die Litteratur gab den Charakter einer exklusiven von einem engen Kreise gepflogenen Unterhaltung auf, sie strebte nach der ernstesten Darstellung allgemeiner Gesinnung, sie wurde zum Gewissen der Zeit. Und sie wurde für die aufstrebende Mittelschicht ein vereinigendes, geselliges Element, das

die trennenden Unterschlebe übersprang, Gelehrte, Beamte, Geistliche, Offiziere auf ein gemeinsames Niveau der Bildung stellte. Die Enge des Pfahlbürgertums erweiterte sich, indem die gemeinsamen Angelegenheiten nicht mehr von einem lokalpolitischen oder eng zünftigen, sondern von einem allgemein vernünftigen Standpunkte behandelt wurden. Die ersten feinen Fäden geistigen Verkehrs, gegenseitiger Berührung und Ausgleichung wurden zwischen den verschiedenen Ländern und Landschaften angesponnen; das bürgerliche Selbstgefühl steigerte sich durch das Bewußtsein einer weiten geistigen Zusammengehörigkeit, und so bereitete sich das in der Völkergeschichte so merkwürdige Schauspiel vor, daß das Einheitsgefühl zunächst durch die stille Arbeit der Künste und Wissenschaften erworben wurde, daß eine neue Bildung zur ersten nationalen Errungenschaft wurde, als noch Hunderte von Landesgrenzen das Reich zerrissen, als die kleinlichste Steuer- und Zollpolitik nicht nur den freien Waarenaustausch, sondern auch den freien persönlichen Verkehr noch in Fesseln schlugen.

Die bürgerliche Litteratur, die von den Tendenzen der Aufklärung getragen ist, erzeugt als neue Gattungen den Familienroman und das bürgerliche Trauerspiel, welches in einer steten Entwicklung zum Schauspiel und zum rührenden Familienbilde abgeschwächt wird. Es liegt in der Natur des Dramas, daß es eine moralische Evolution weit deutlicher und reinlicher darstellt als jede andere Dichtungsart; die Gesetze der Bühne zwingen zur größten Vereinfachung des Gegenstandes, zu einer reiflosen, abgeschlossenen Behandlung, die keine Fragen mehr hinterläßt.

Der dramatische Dichter hat den Vorteil unmittelbarster sinnlich-geistiger Wirkung, er steht im direkten Verkehr mit der Menge, die er zu gemeinsamer Aufmerksamkeit, zu einem gleichzeitigen Empfinden zwingen muß. Das unmittelbar von der Bühne vernommene Wort findet ein stärkeres Echo als das geschriebene, dem die Phantasie des Lesers zu Hülfe kommen muß. Die Kürze eines Theaterabends, die Notwendigkeit, das Publikum wie eine einzige mit tausend Augen und Ohren versehene Person in demselben Zauber zu bannen, verlangte scharfe deutliche Fassung, eine auf scharfe Linien reduzierte Wirklichkeit. Ein gut gebautes Drama gleicht einem Prozesse, in dem den Parteien nur das Nötigste zu sprechen erlaubt ist. Der

vorgetragene Fall muß in seine einfachste Form gebracht, alles Verwirrende, nicht notwendig aus dem Thema Fließende muß beseitigt sein. Der Zufall, die unvorhergesehene Verkettung, der der gewöhnliche Leser im Roman gern begegnet, kann im Drama nur eine geringe Rolle spielen. Während die epische Erzählung neue Verwicklungen, neue Personen einführend ins Weite geht, müssen im Drama alle Bedingungen von vornherein vorhanden sein, es muß in dem Kreise zu Ende gehen, der von Beginn als Umfang angenommen ist. Mit stärkerem Bewußtsein, mit größerer Absichtlichkeit geht das Drama auf sein Endziel los. Durch die Vereinfachung der äußeren Beziehungen tritt das ethische Moment stärker hervor. Der moralische Satz, die Tendenz wird nur bei mäßigen Dichtern der Endzweck des Schauspiels sein, aber die Fragen der Moral sind im modernen Stück die Grundbedingung des Interesses und die Hauptquelle der gemeinsamen Erregung, der gesellschaftlichen Wirkung. Gerade in dieser Beziehung stellt das Publikum an den dramatischen Schriftsteller die strengste Anforderung. Die Wirksamkeit des Dramatikers erscheint als eine öffentlichere, sozialere, und da sie am machtvollsten ist, so wird ihm eine stärkere Verantwortung zugeschoben, weshalb ihm auch Staat und Kirche stets ihre besondere Aufmerksamkeit widmen. Das Publikum bequemt sich allenfalls, in einem lyrischen Gedicht, in einem Roman ein Selbstbekenntnis zu lesen, die Individualität des Dichters als selbstberechtigt bestehen zu lassen, vor der Bühne verlangt es eine befriedigende Lösung des Problems, eine Antwort auf seine Fragen, es erwartet eine Belehrung, einen unmittelbaren Nutzen. Es fragt nicht nach dem Warum, sondern nach dem Wohin und Wozu. Der Dramatiker erscheint ihm nicht als Einzelner, der die Dinge auf seine Weise sieht, sondern als der Richter, der Schuld und Strafe abwägt, und als höchst ungerechter Richter, wenn das Urteil seinem sozialen Empfinden nicht entspricht. Einmal in eine sublimierte Wirklichkeit, in eine Welt höherer Logik versetzt, erwartet der Zuschauer, daß nach dem Verdienste gemessen wird, daß die ausgleichende Gerechtigkeit sich erfüllt, die dem Leben versagt ist. Er wünscht nicht immer, daß das Gute triumphiert und das Böse zu Grunde geht, da gerade die leidende Unschuld ihm die wohlthuendsten Thränen entlockt, aber er beansprucht, daß überhaupt ein endgültiges

Urteil gefällt wird, daß seine moralische Forderung an eine höhere Gerechtigkeit wenigstens im Prinzip erfüllt wird. Er gleicht dem Geschworenen, dem ein Fall mit Gründen und Gegengründen so klar gemacht ist, daß er sich nur noch auf Ja oder Nein zu entscheiden hat. Diese Entscheidung wird dem gewöhnlichen Zuschauer leicht, da er überall die Begriffe Tugend und Laster hineinbringt, da er nur gute oder schlechte Menschen sieht, als ob es nur Schwarz oder Weiß gebe.

Je näher die auftretenden Personen dem Zuschauer stehen, um so stärker muß die moralische Wirkung sein, da er sich mit ihnen in Gefinnung und Schicksal um so leichter identifizieren kann. Das naive Publikum hatte sich an den Haupt- und Staatsaktionen ergötzt, an den Papierkronen der Fürsten, an gespreizten Reden und grotesken Geberden. Die Aufführungen des regelmäßigen französischen Trauerspiels waren bis zur Zeit Gottscheds kaum anderes als Travestieen, die von ihrer ursprünglichen hohen Kultur verlassen und der Stilroheit der Bandenstücke angenähert waren. In ihnen sah das Publikum einen Schein von der Herrlichkeit der höheren Welt, es ließ sich von diesen tapferen Fürsten und verliebten Prinzessinnen imponieren, wie es respektvoll am Wege stand, wenn die von Läufern begleitete Karosse des Landesfürsten vorbeisaupte. Sich selbst hatte das Bürgertum nur in dem verzerrenden Hohlspiegel der Komödie gesehen, wo seine Beschränktheit, seine Laster mit aller Freude am Schiefen, an der Übertreibung unter der Pritsche des Fiedelherings bearbeitet wurden. Die Komödie war eine Befriedigung niederer, sinnlicher Instinkte, neben Seiltänzern und Quacksalbern ein wichtiger Bestandteil der Belustigungen an Messen, Märkten und Volksfesten.

Jetzt traten innerhalb der neuen bürgerlichen Gattung Persönlichkeiten auf, die weder über noch unter der schauenden Menge standen. Hier wurde der Bürger zum ersten Male respektvoll dargestellt; die Handlung spielte unter einer sinngemäßen Beleuchtung, er wurde von der Bühne zu Vernunft und Tugend gemahnt, jedes Wort war an seine Empfindung gerichtet, jeder Seufzer löste seine eigenen Beklemmungen. Das Theater eroberte das wichtigste Element, das ihm bis dahin fremd geblieben war, das der aktiven moralischen

Anteilmahme. Es stieg die Vertrautheit mit dem, was auf der Bühne geschah; das Publikum begnügte sich nicht mehr mit bewunderungsvollem Staunen, es entwickelte sich zu größerer Selbstständigkeit, es wurde zur Autorität, an deren gemeinsames Empfinden als höchste Instanz appelliert wurde. Das Niveau der Bühne senkte sich aus einer fremden plump dargestellten Höhe, in seine Angelegenheiten, in seine Empfindungswelt herab. Die theatralische Illusion und das wirkliche Leben näherten sich, sie traten in eine lebendigere Wechselwirkung. Der Wiener Joseph von Sonnenfels hat diese Demokratisierung in seinen Theaterbriefen gekennzeichnet. „Aber wenn ich einen Sohn die Rücksicht seiner Mutter hintergehen sehe; wenn ich einen zärtlichen Vater bemüht sehe, seine Kinder mit Sanftmuth von ihren Verirrungen abzuziehen; wenn ich einen weisen Mann das Opfer eines Vorurtheils werden sehe; wenn die Unschuld der Raub der Verführung wird, welche mit der Tugend Nummery spielt: wenn ich solche Begebenheiten erblicke, dann lehre ich mein Auge von der Bühne auf mich: ich habe einen Sohn, eine Tochter: sie sind eben diesen Fällen ausgesetzt — — hier kann der Schrecken mich befallen, wenn ich die Meinigen dem Sturze so nahe erblicke; wenn ich eben dieselben Folgen zu befürchten habe, vielleicht ein heilsamer Schrecken, wo es noch Zeit ist, zurück zu beben. In der hohen Tragödie liegt, wenn ja ein Antheil darinnen liegt, der Antheil eines Standes, der dazu nicht sehr zahlreich ist, in dem bürgerlichen Trauerspielen, wie man es zu nennen pflegt, liegt der Antheil des ganzen menschlichen Geschlechts.“

Das Drama wurde zu einem Vehikel der Aufklärung, seine lebensvolle Belehrung arbeitete mit an der Humanisierung des Lebens. Hatte die hohe Tragödie den Kampf der Leidenschaften dargestellt, so illustrierte das bürgerliche Trauerspiel den Streit der Leidenschaften, der Laster mit der Tugend. Die Gattung trat emanzipatorisch im Dienste der neuen Ideen auf, sie wollte das Leben nach vernünftigen Gründen lehren. Wie die Aufklärung das menschliche Ideal eines vernünftigen Wesens aufstellt, so geht auch das Drama nicht von selbstberechtigten Individualitäten aus, sondern es strebt nach der Konstruktion eines Vernunfttypus, der dem Publikum vorbildlich sein soll. Die Bühne wird zum Kampfplatz abstrakter Gegensätze; hier

Anteilnahme. Es stieg die Vertrautheit mit dem, was auf der Bühne geschah; das Publikum begnügte sich nicht mehr mit wunderungsvollem Staunen, es entwickelte sich zu größerer Selbstständigkeit, es wurde zur Autorität, an deren gemeinsames Empfinden die höchste Instanz appelliert wurde. Das Niveau der Bühne sank aus einer fremden plump dargestellten Höhe, in seine natürlichen, in seine wirkliche Leben näherten sich, sie traten in eine lebendige Wechselwirkung. Der Wiener Joseph von Sonnenfels hat dies in seinen Theaterbriefen gekennzeichnet. „Aber ich habe einen Sohn, eine Tochter, ich einen zärtlichen Vater bemüht sehe, seine Kinder mit Sorgfalt von ihren Verirrungen abzugreifen; wenn ich einen weisen Rathgeber der Verführung werde sehe; wenn die Tugend mich spottet: wenn ich solche Begebenheiten erblicke, dann kehre ich mich von der Bühne auf mich: ich habe einen Sohn, eine Tochter, ich eben dieselben Folgen zu befürchten habe, vielleicht eben dieselben Schrecken, wo es noch Zeit ist, zurück zu beben. In der Tragödie liegt, wenn ja ein Antheil darinnen liegt, der eines Standes, der dazu nicht sehr zahlreich ist, in dem unsere Trauerspiele, wie man es zu nennen pflegt, liegt der Antheil an dem ganzen menschlichen Geschlechte.“

Das Drama wurde zu einem Behälter der Aufklärung. Die Lebensvolle Belehrung arbeitete mit an der Humanisierung des Volkes. Die hohe Tragödie den Kampf der Leidenschaften gegen das Böse, die Trauerspiele das bürgerliche Leben mit der Tugend.

Die Aufklärung war eine Bewegung, die auf die Vernunft abzielte, die die Menschen aus der Dunkelheit der Vorurteile und Aberglauben befreien sollte. Sie war eine Bewegung, die die Menschen zu autonomen, selbstständigen Wesen machen wollte, die ihre eigene Vernunft als Maßstab für alle Handlungen anerkennen sollten.

streiten nicht mehr aus Gut und Böse gemischte Charaktere gegeneinander, sondern die losgelösten moralischen Mächte führen selbst den Kampf um den Besitz des Menschen. Die von Gott eingepflanzte Vernunft führt den Menschen zur Tugend, seine Verwirrungen entstammen mangelnder Aufgeklärtheit. Der Intellekt des Lasterhaften vermag den höheren persönlichen und sozialen Nutzen der Tugend noch nicht zu erfassen. Daher fördert die lebensvolle leicht zu erfassende Darstellung der Bühne die moralische Aufklärung, indem sie belehrend und warnend den Wert der verschiedenen Gesinnungen an ihren verschiedenen Folgen für den Einzelnen und für die Gesellschaft erläutert. In Cronegts Vorspiel „Die verfolgte Comödie“ besteht die Tugend siegreich gegen Laster und Dummheit, Unverstand und Heuchelei.

„Bergnüge, doch dabei belehr die frohe Jugend,
Daß kein Vergnügen sey, als nur im Arm der Tugend.“

Die Tugend steigt am Schlusse dieses Vorspiels unter Paukenklang und Trompetengeschmetter von ihrem Throne herab. Diesen Tusch glaubt man in jedem bürgerlichen Drama zu hören, wenn die Endmoral gezogen wird.

Die pädagogische Tendenz ging aus dem Innersten der bürgerlichen Litteratur hervor, sie wurde in der Dramatik besonders betont, weil die Bühne sich erst die Anerkennung zu erobern hatte, weil sie ihre Berechtigung durch eine hohe moralische Nützlichkeit am besten erweisen zu können glaubte. Sie wurde als eine Art profaner Kanzel betrachtet, von der aus an der Erziehung des Volkes mitgearbeitet wurde. Sie war geradezu die Konkurrenz des Laienverstandes mit der Kirche. Die Tendenzen, welche das Theater beherrschen, lassen sich am besten aus den ihm feindlichen Mächten erkennen. Da die dramatische Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts, von den sozialen Problemen mächtig erregt, die Moral der bürgerlichen Gesellschaft heftig angreift, sie häufig als eine vorübergehende dem Verfall geweihte Erscheinung kritisiert, so hat sie sich der besonderen Aufmerksamkeit der erhaltenden Staatsgewalt und ihrer Dienerin, der in Kunstbünden stets handfesten Polizei, zu erfreuen. Im achtzehnten Jahrhundert, da sie an der Begründung dieser von der Theologie unabhängigen bürgerlichen Moral mitarbeitet, tritt sie in Gegensatz

zur christlichen Orthodorie, welche die Existenz einer unkirchlichen Sittenlehre nicht zulassen kann. Die Kämpfe zwischen Pfarrern und Komödianten sind ja so alt wie die Trennung der Bühne von den Mysterien und Passionspielen. Den stärksten Angriffen war das Theater in England von Seiten der puritanischen Geistlichen ausgesetzt. Der Bischof Jeremias Collier empörte sich gegen den Unflath, der alle Theaterverhältnisse zur Zeit der Stuarts besudelte; das Theater galt ihm überhaupt als eine Teufelserfindung, die nur der Wollust diene. Anders faßte der Hamburger Hauptpastor Goeze in dem berühmten Theaterstreite die Gegnerschaft der Kirche auf. Die Schaubühne schien ihm nicht ihrem Wesen nach unsittlich, sondern er glaubte sie der sittlichen Wirkung noch nicht fähig, zu einer Zeit, wo nach dem Croneggschen „Codrus“ „Der Triumph des Harlekin“ gegeben wurde, wo selbst ernsthafte Stücke durch die willkürliche Einschlebung der alten verborrenen Theaterspässe zu Harlekinaden herunterkamen. Ihm gefiel die Enthüllung des heuchlerischen Tartüffe, die Verhöhnung der Gellertschen Betschwester, aber, warf er ein, dasselbe könne man aus einer Erzählung in einer Viertelstunde lernen. Und er fragte mit Recht, ob das Laster immer so abstoßend, die Tugend immer so anziehend dargestellt würde, ob die Keuschheit Josefs immer denselben Eindruck auf die Jugend machen würde „wie die schändlichen Reizungen des Weibes.“ Die Bühnenmoral, die dem Verbrecher, wenn er nur interessant ist, nach einiger Noth und Reue so gern verzeiht, erschien ihm ungeheuer leichtfertig, von dem schädlichsten Einfluß auf das öffentliche Leben. „So bilden sich viele ein, daß sie hier in den Stand gesetzt würden, die wichtigsten Geschäfte zum Dienste des gemeinen Wesens zu übernehmen. Ist es ein Wunder, wenn Leute, welche die Aufklärung ihres Verstandes, und die Bildung ihres Herzens, vorzüglich auf der Schaubühne gesucht haben, alsdann bey allen ihren Geschäften nach dem Vorbilde ihrer Lehrmeister zu Werke gehen —?“ Solange die Kunst nach moralischen Wirkungen strebt, bestehen die Sätze des eifernden Predigers zu Recht, wenn sie auch heute aus entgegengesetzten Gründen anerkannt werden.

Das Verhältnis der laienhaften Bühnenmoral zur orthodoxen Auffassung wurde durch das Gutachten der theologischen Fakultät zu Göttingen, das durch den Theaterstreit hervorgerufen war, am schärfsten

charakterisiert. Die Fakultät protestierte gegen die Beschönigungen von Verbrechen und Lastern auf den Brettern, gegen die lahmen und verstümmelten Begriffe von Tugend und Sünde, die der Laie den heiligen Vorstellungen und Forderungen des Christentums unterschleiben wollte. Sie wollte keine andere Sinnesänderung anerkennen als diejenige, welche in rechter Erkenntnis der Schändlichkeit und Strafwürdigkeit, in echter Reue und im Glauben an das verdienstliche Leben und Sterben Jesu den Irrenden zum neuen Menschen macht. „Diese Empfindungen und Gefinnungen können aber, der wesentlichen Einrichtung menschlicher Seelen zufolge, nicht anders, als durch die in der Bibel enthaltenen und mit göttlicher Kraft versehenen Wahrheiten des Gesetzes und Evangelii gewirkt werden. Man müßte also entweder das Schauspiel in einen theologischen Unterricht oder diesen in ein Schauspiel verwandeln, wenn die wahre Sinnesänderung von dem Schauspieler als eine Wirkung von ihrer Ursache erwartet werden sollte.“

Das Schauspiel griff direkt in den Kampf ein, der um die Erbsünde und die Versöhnungstheorie entbrannt war. Das philosophische Jahrhundert ist von dem stolzesten Glauben an eine unendliche Verbesserung der menschlichen Natur, von dem frohesten Optimismus für die Zukunft des Menschengeschlechts beseelt. Die Aufklärung lehrte, daß der freie Gebrauch der Vernunft den Menschen zur Veredlung führte, daß nur der Zwang, das Vorurteil, der Aberglaube, die den Verstand in Fesseln schlagen, die natürliche Entwicklung verunstalten und hemmen könnten. Die ungehinderte Entfaltung der von Gott verliehenen Geisteskräfte leitet zur Tugend, mit der die Glückseligkeit verbunden ist, zur Nächstenliebe, die das Daseinsgefühl durch das Mitempfinden mit Anderer Freuden und Leiden erhöht. Verbrechen und Laster erscheinen dieser Auffassung nicht als Sünden, sondern als die Folgen eines intellektuellen Mangels, sie werden als heilbare Gebrechen und Krankheiten des Geistes behandelt. Der Sünder verdient nicht Haß sondern Mitleid; er ist ein Unglücklicher, dem die Erkenntnis von der aus der Tugend fließenden Glückseligkeit noch verschlossen ist. Das Zeitalter der Aufklärung glaubt nicht an eine furchtlose absolute Schlechtigkeit, die der Menschenwürde und des göttlichen Triebes nach Vervollkommenung ganz vergessen könnte. Diese An-

schauung zieht sich durch die ganze ernsthafte Dramatik. Daher das philanthropisch-pädagogische Interesse, das den Verbrechern als den bedauernswerten Kranken des Geistes entgegengebracht wird; daher die methodologische Behandlung, die für jedes Laster eine bestimmte Therapie findet. In der Tragödie führten die in machtvollen, glänzenden Persönlichkeiten verkörperten Leidenschaften ihre Kämpfe, in der Komödie begnügte man sich, das Laster lächerlich zu machen, die Dummheit zu kompromittieren: der Lasterhafte wird als lasterhaft, der Heuchler als Heuchler entlassen. Dagegen läßt die bürgerliche Dramatik eine elementare Leidenschaft nicht zu, deren kraftvoller Ausbruch als ästhetisches Schauspiel bewundert wird, sondern jedes Übermaß erscheint ihr als ein Flecken, der von der Sonne Vernunft getroffen wieder ins Nichts verschwindet. Leidenschaften und Laster gelten ihr als vorübergehende Unterbrechungen eines vernunftgemäßen Handelns.

Die Helden der klassizistischen Tragödie sind über das Gesetz, über die bewegenden sozialen und sittlichen Mächte erhaben. Sie leben sich ohne Einschränkung nach ihrer Individualität aus und haben nur mit dem Schicksal zu rechten. Da die dunkle, geschichtslose Menge nicht in Betracht kommt, so treiben sie die Politik wie ihre persönliche Angelegenheit. Sie stehen auf einem hohen Piedestal, dessen Fundamente im Verborgenen bleiben. In der Tragödie wird die Gefinnung einer über die gesetzliche Verantwortung erhabenen Herrscherkaste reflektiert. Sie sind keiner Gesellschaft, keiner Gemeinsamkeit, die ihre Existenz schützt, Gehorsam oder Rechenschaft schuldig.

Das bürgerliche Drama schafft zum ersten Male, in ernsthafter Behandlung, den Typus des abhängigen, allseitig gebundenen Menschen, der mit Verpflichtungen gegen die Gesellschaft geboren wird. Seine Handlungen sind nicht isoliert, sie beziehen sich im Guten oder im Bösen auf die Struktur des Gesellschaftskörpers, von dem er nur eine Zelle ist. Daher entsteht für seine Thaten ein neuer Wertmesser, die Rücksicht auf die allgemeine Wohlfahrt. Das moralische Urteil wird durch die für das Ganze resultierenden Folgen bestimmt. Die bürgerliche Gesellschaft wird zur höchsten Instanz, von der über Verdienst und Unverdienst entschieden wird. Die bürgerliche Litteratur erfreut

sich nicht an dem Schauspiel rücksichtslos hervorbrechender Eigenart, sondern an der Tugend, d. h. an einer aus aufgeklärter Gesinnung fließenden auf das Wohl des Ganzen gerichteten Thätigkeit. Im Gegensatz zu der von den Naturwissenschaften beherrschten Soziologie des neunzehnten Jahrhunderts geht die Philosophie der Aufklärung nicht vom Gattungsbegriff aus, sondern von der Fiktion ökonomisch und moralisch freier Individuen, aus welchen sich die Gesellschaft zusammensetzt. Diese unvergleichlich optimistisch gesinnte Epoche erwartet von der Anerkennung der Vernunft eine Zeit menschlicher Glückseligkeit. Sind die Einzelnen über ihre eigenen Interessen, über Ziel und Zweck der Menschheit aufgeklärt, so muß diese Erhellung der Köpfe dem durch die Harmonie der Interessen solidarisch verbundenen Ganzen zu Gute kommen. Aus einem vorurteilslosen, reinen Denken sollen sich mit Notwendigkeit bessere und gerechtere Zustände ergeben. Die Litteratur, welche diese Tendenz vertritt, wird zu einem Erziehungswerk, und das Drama nimmt an diesem Werke einen hervorragenden Anteil; mit allen Vorteilen der sinnlichsten Vergewärtigung ausgerüstet betreibt es die eindringlichste Propaganda dieser bürgerlichen Gesinnung. —

Mit der Institution, die eine so hohe moralische Sendung übernommen hatte, sah es freilich mißlich aus, und selbst die eifrigsten Freunde des Theaters konnten seinen damaligen Zustand nicht mit Überzeugung verteidigen. Sowie den umherziehenden Truppen die materielle Möglichkeit der ständigen Existenz an einem größeren, wohlhabenden Orte fehlte, so mangelte der Bühne überhaupt das ideale Fundament, der sichere geistige Besitz, die stützende Tradition, die Schauspieler und Publikum verbinden konnte. Überall unselbständige Anlehnung an ausländische Muster, ein unsicheres Tasten, vergebliche Versuche, in einer gebildeten, doch allgemein verständlichen Sprache zu einer heterogenen Menge zu sprechen. Das Repertoire bestand zum größten Teile aus Übersetzungen, die sich in einer stelzbeinigen, nüchternen Sprache dahinschleppten, oder aus den derben Farcen, welche den roheren Instinkt der Masse befriedigten, anspruchsvollere Geister aber abstießen. Die Sächsisch-Komödie hatte allerdings einen Stil ausgebildet, der die überlegene Bildung, die höhere Lebensart des Aurlandes bekundete, aber dieser Stil war noch nicht deutlich, er

war, wenn er sich über derbe lokale Satire erhob, rein litterarisch, dem populären Empfinden fremd, eine nüchterne Schriftsprache und im Grunde ein Produkt französischer Bildung, zu dem Moliere und andere Komiker, wie Regnard und Destouches, das Beste beigetragen hatten. Ihre Artigkeit war, wie Hamann einmal sagt, aus französischer Seide gesponnen. Wo hätte der deutsche Schriftsteller beobachten sollen, da er als solcher keine Rolle spielte, und wozu hätte er beobachten sollen, da Bildung und Sprache der privilegierten Klassen nicht deutsch, sondern französisch war? Stand dem Dichter die strenge Scheidung der Klassen, der Mangel einheitlicher Bildung entgegen, so war er nicht minder durch das partikularistische Sonderleben der einzelnen Landschaften in seinem Schaffen beengt. Noch im Jahre 1768, als wenigstens in der „Minna von Barnhelm“ norddeutsch-preußisches Leben zum typischen Ausdruck gekommen war, fragt Helfrich Peter Sturz in seinen Briefen, welche Sitten denn dargestellt werden sollen. „Die Sitten einer einzelnen Provinz — — sehen die Deutschen an der Elbe und an der Donau sich ähnlich? Haben wir eine Hauptstadt, die uns alle versammelt, die uns mit uns selber bekannt macht? die den Ton angiebt, deren Moden Gesetze für die ganze Nation sind? Man hat die Sitten und gesellschaftliche Sprache von Sachsen zur herrschenden in unserem Lustspiel gemacht, in vielen Gegenden von Deutschland aber wird man sie weichlich und trüdelhaft finden, indessen sind die Sachsen noch vergleichungsweise am meisten zum feineren Leben gebildet, denn der größte Teil unseres Vaterlandes sind, wie Moser sagt, noch moralische Wälder und Heiden.“

Man kann wohl behaupten, daß in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Norddeutschland durch mehr ökonomische und ideelle Beziehungen mit den protestantischen Ländern Dänemark, Holland, England verknüpft ist, als mit dem katholischen Süden Deutschlands und den österreichischen Staaten. Sehr charakteristisch ist die Schilderung in Millers „Siegwart“, wie zuerst in dem gleichfalls protestantischen Schwaben durch die Bekanntschaft mit Klopstocks „Messias“ eine Bildungs- und Gefühlseinheit mit dem geistig noch entfernten Norddeutschland gegründet wird. Das Theater braucht mehr als jede Litteraturgattung einen breiteren, gepflegten Kulturboden, eine

empfängliche durch gleichartige Bildung disciplinierte Menge. Das noch ganz ungleichmäßige und ungebildete Publikum Deutschlands war zwischen zwei Extreme gestellt, zwischen die ausländischen Übersetzungen mit ihren Nachahmungen, die sich in einer allgemeinen un-nationalen Theaterkonvention hielten, und zwischen die für ein enges lokales Verständnis geschriebenen Poffen, aus denen man nach Lessings Wort lernen konnte, wo um eine bestimmte Zeit grüner Kohl gegessen wird. Schon Johann Elias Schlegel, der doch selbst zu keiner originellen Produktion gelangen konnte, erkannte, daß ein Theater durch das „Allgemeine“ niemals anziehend genug sein würde, daß das Publikum nur Liebe zu ihm gewinnen könnte, wenn es nicht nur lokale Anspielungen, sondern seine Sitten und Gesinnungen auf der Bühne verkörpert finden würde. „Es wäre dieses mit dem Beyfalle zu beweisen, den etliche deutsche Stücke erhalten haben, in denen wenig Feuer und gar nichts einnehmendes ist, die aber deutsche Sitten zeigen.“

Was den dramatischen Schriftstellern vor allem fehlte, das war die Wirkung der lebendigen Bühne auf ihre Produktion, die praktische Kenntnis des Theaterwesens und die Fähigkeit, theatralische Wirkungen zu erzielen. Die Bühne hat ihre eigenen Gesetze, ihre eigene Perspektive, ihre eigene Beleuchtung, und ein Drama muß diesen Grundbedingungen entsprechen, um auf den Brettern leben zu können. Nur die größten Litteraturwerke leben unabhängig von der Bühne fort, sie sind ein Bestandteil der nationalen Bildung und sie dürfen im Ganzen oder im Einzelnen untheatralisch sein, weil der Zuschauer sie kennt, mit ihnen aufgewachsen ist und sie auf der Bühne nur wieder sieht. Aber gerade ihre dauernde Wirkung setzt einen festen Besitzstand nationaler Bildung voraus. Der Leipziger Christian Felix Weiße, der erfolgreichste Singspieldichter des Jahrhunderts, charakterisiert die Unsicherheit, mit der gerade der akademische Schriftsteller, der litterarisch gelten will, den Anforderungen des Theaterwesens noch gegenübersteht: „ — — sie haben niemals eine gute Schauspielergesellschaft gesehen, und kennen die dramatische Dichtkunst bloß aus Aristoteles und Hedelin, oder höchstens aus etlichen guten Stücken. Es ist aber gewiß, daß es fast ebenso schwer ist, ein guter dramatischer Dichter bloß aus Regeln zu werden, ohne ein Theater gesehen

zu haben, als man aus bloßen choreographischen Grundsätzen schwerlich ein großer Tänzer werden wird: man kennt weder die große noch die kleine Welt, weder den Hof noch das gemeine Leben, weder die Sprache des Umgangs, noch der Leidenschaften genug, man macht einen Versuch auf der Studierstube, er gelingt nicht, und der theatra-
lische Dichter stirbt in seiner Geburt."

Der theatraalische Dichter starb aber nicht, obgleich sein erstes epochemachendes Werk weder recht theatralisch war, noch echt deutsche Sitte schilderte. Aber Lessing eroberte nach dem Vorgange der Engländer mit seiner „Miß Sara Sampson“ die bürgerliche Sphäre, und die weitere Entwicklung des bürgerlichen Dramas wird zeigen, wie diese aus dem Auslande verpflanzte zwischen englischen, französischen und auch antiken Mustern schwankende Gattung unter seiner Führung in der deutschen Erde Wurzeln schlägt. Die bürgerliche Gattung, zuerst ein von dem Geiste der Aufklärung getragenes dürres moralisches Exempel, senkt sich aus der Abstraktion in das lebendige Leben herab; zuerst farblos und blutlos nährt es sich allmählich von der bunten Fülle der Wirklichkeit, so daß es zu einem der aufschlußreichsten Dokumente von Deutschlands materieller und ideeller Kultur im achtzehnten Jahrhundert wird. Seiner Gesinnung nach steht es im Dienste der Emanzipation des Bürgertums, in seinen Wandlungen, von Lessing bis Rozebue, spiegelt sich die Geschichte der Aufklärung von ihrem Aufgang bis zu ihrem Niedergang.

II.

George Tillos Kaufmann von London. Lessings Miß Sara Sampson. Edward Moores Spieler. Brawe. Weiße.

Lessings „Sara“ ist aus einer Kombination von Richardsons Familienroman „Clarissa“ und George Tillos bürgerlichem Trauerspiel „George Barnwell or The Merchant of London“ entstanden.

„Der Kaufmann von London“, so sehr seine absichtsvolle Mache, seine dick aufgetragene Moral modernes Empfinden verletzen mag, nimmt in der Entwicklungsgeschichte des Dramas eine entscheidende und höchst ehrwürdige Stellung ein. Allerdings bemerkt Danzel mit Recht in seinem „Lessing“, daß diese bürgerliche Gattung in England nicht ganz neu war, daß sie schon in der aus einem Bänfelsängerliebe entstandenen „Yorkshire Tragedy“, wie in dem von der religiösen in eine bürgerliche Sphäre gerückten „London Prodigal“ ihre Vorläufer aufzuweisen hatte. Der Lessingbiograph geht davon aus, daß die Scheidung der Stände in England niemals so schroff gewesen wäre, als daß die eine aristokratische Kunst bezeugenden französischen Regeln dort hätten Wurzeln schlagen können, und daß infolgedessen auch für die Oppositionsgattung des bürgerlichen Trauerspiels der Boden gefehlt hätte. Er findet, daß bereits Shakespeares „Othello“, „Limon“, „Romeo und Julia“ einen Übergang zum bürgerlichen Charakter bekundeten. Allein hierin liegt das Entscheidende nicht: es liegt weder in der Vernachlässigung der Regeln noch in der Übertragung des Schauplatzes auf eine mittlere Sphäre, sondern in der Gefinnung, in dem entstehenden bürgerlichen Klassenbewußtsein. Shakespeare hat durchaus nichts bürgerliches in seiner Haltung. Seine

Dramen spielen an Höfen, auf öffentlichen Plätzen, in Wald und Heide und vor allem auf dem Schlachtfeld. In seinen Dichtungen ist keine Stubenluft. Die Volksmassen, die seine Dramen erfüllen, sind nie anders als mit Humor behandelt — hierin ist er ein echter Komödiant seiner Zeit — das Bürgertum als der Stand fortschreitender Gefittung, der die Kulturaufgaben der neuen Zeit übernimmt, existiert weder in seiner historischen noch in seiner poetischen Auffassung.

Die bürgerliche Gattung ist innerlich neu, weil der mittlere Stand mit Bewußtsein als eine besondere Klasse auftritt, deren Interessen durch die bürgerliche Sphäre begrenzt, deren Handlungen durch die bürgerliche Moral gerichtet werden. Mit Unrecht behauptet W. Weß, daß die bürgerliche Literatur gegenüber der älteren, aristokratischen vom Klassencharakter frei sei.¹⁾ Das Bürgertum ist eine, wenn auch nicht mehr nach oben, so doch nach unten deutlich abgegrenzte Klasse. Der Geist seiner Produkte im 18. Jahrhundert ist propagandistisch, sie sind Vehikel der Aufklärung, die Gefühle und Handlungen ihrem erobernden Prinzip, der bürgerlichen Moral, unterwerfen wollen. Es ist natürlich, daß die Aufklärung und ihre bürgerliche Literatur den Anfang in England nahmen, wo sich der dritte Stand politisch am frühesten emanzipiert hatte. Man hat soviel davon geschrieben, wie einzelne Typen und Motive des Lillo'schen Werkes in der bürgerlichen Dramatik Frankreichs und Deutschlands aufgenommen und fortgesetzt werden, aber weniger davon, mit welchem Selbstbewußtsein und mit welcher Absichtlichkeit der Verfasser, ein wohlgefehrter Londoner Juwelier, seine Personen als Vertreter des Bürgertums hinstellt. Mr. Thorogoub, der Vertreter kaufmännischer Rechtlichkeit, doziert geradezu im Anfang des Stückes, zu welcher Rolle das Bürgertum, und insbesondere das englische, berufen sei. Es tritt hier zum ersten Male als Macht auf: Der erwerbsthätige Kaufmann, der durch seine Kapitalien die wirtschaftlichen Kräfte des Landes in Bewegung setzt, stellt sich als den neuen Weltherrscher vor. Hettner

¹⁾ Die Anfänge der ersten bürgerlichen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Worms 1885.

no bemerkt in seiner Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts, daß die Villos eigene Sprache bürgerlicher Rechtlichkeit und Tüchtigkeit aus dem Geiste der moralischen Wochenschriften stammen, in denen alle Verhältnisse des täglichen Lebens einer utilitaristischen Kritik unterworfen waren. Die Propaganda dieser Gesinnung durch das Trauerspiel läßt sich auch im Einzelnen feststellen. Was der ehrenwerte Mr. Thorogoud seinem getreuen und strebsamen Gehülfen Truman mit behaglichem Stolz auseinandersetzt, über die Ausbreitung des englischen Handels, über die Weltmachstellung des britischen Kapitals, über die Förderung der Aufklärung, der Humanität, des Friedens durch die über die Erde ausgespannten geschäftlichen Wechselbeziehungen, das ist, im Grunde der Gesinnung wie in wörtlichen Anklängen und Wiederholungen, einer Beschreibung der königlichen Börse entnommen, die Addison in seinem „Spectator“ geliefert hat.¹⁾ Dieser Ausdruck bürgerlicher Gesinnung, die sich auf das Bewußtsein ökonomischer Stärke gründet, ist ein ganz neuer unerhörter Ton. Villos Kaufmann ist entzückt von der Macht seines aufstrebenden Standes. So berichtet er auch mit Genugthuung von der That der Londoner Kaufmannschaft, die zur Zeit der Armada die Genuesischen Rheber von einer Unterstützung der Spanier abhielt, nur indem sie mit der Entziehung ihrer Rundschafft drohte.

2. Hatten auch englische Dramatiker wie Otway, Southern, Rowe ihre Personen weit unter dem Range von Königen und Halbgöttern gesucht, so war doch diese Apologie des rechtlichen Handels, die in den Mittelpunkt des Stücks gestellten Beziehungen des merchant zum clerc, ein neues, kühn hineingetragenes Element, das zeitgenössische Kritiker in Schrecken oder Bewunderung setzte. Der Verfasser selbst fühlte sich durchaus als Neuerer, wie er es auch in seinem Prologe ausgesprochen hat:

„Forgive us then, if we attempt to show
In artless strains, a tale of private woe.
A London' Prentice ruin'd is our theme
Drawn from the fam'd old song, that bears his name.

¹⁾ J. Addison's Beiträge zum Zuschauer und Plauderer. Deutsch von S. Augustin. Volksbibl. der Litt. des 18. Jh. Herausg. v. Adolf Stern.

We hope your tast is not so high to scorn
 A moral tale, esteem'd e'er you were born;
 Which for a century of rolling years
 Has fill'd a thousand-thousand eyes with tears."

Villos Drama errang schnell große Beliebtheit, schon weil es die Ausführung einer sehr bekannten Ballade war, und auch der von der deutschen und französischen Kritik vielgeschmähte Galgen, der im fünften Akte aufgerichtet wird, wirkte im Original nicht beleidigend, da das Stück mit seinem modernen Realismus dennoch tief in die alte Balladenstimmung eingetaucht war. Der Dichter wollte ja mit seinem primitiv aufgebauten Werke keine ästhetischen Lorbeern ernten, ihm kam es auf die sittliche Wirkung an, und es wird auch von seltsamen moralischen Heilungen erzählt, die durch den starken Eindruck veranlaßt wurden. Kaufherren schickten ihre Lehrlinge in die Aufführungen des Drury-lane Theaters, um sie durch Schuld und Strafe des Verbrechers Barnwell warnen zu lassen.

Als eine eindringliche moralische Lektion empfahl auch der erste deutsche Übersetzer¹⁾ das Stück; der ungetreue Lehrling sollte „allen jungen Leuten, die sich der Handlung widmen, ein Muster des Abscheus seyn und möchten sie sich dagegen den ehrlichen Trumann, diesen getreuen und fleißigen Handlungsbedienten, zur Nachahmung wählen.“ Dem Hamburgischen Übersetzer, der sich übrigens an die französische Übertragung von Clément de Genève anlehnt, konnte der Handelsstolz des Engländers wohl verständlich und sympathisch sein. Während er dem Original gegenüber mit ziemlicher Freiheit verfährt und Streichungen durchaus nicht scheut, hat er Lob und Preis des Welthandels in ihrer sehr breiten Ausführlichkeit vollständig wiedergegeben. Aber eines hat er so wenig wie der französische Übersetzer verpflanzt, das politische Unabhängigkeitsgefühl, das der englische Staatsbürger im Kampfe gegen den weltlichen Despotismus und gegen den Katholicismus erworben hatte. Villos spricht an einer sehr stolz gehaltenen Stelle von den freien Institutionen des Königreichs

¹⁾ Der Kaufmann von London, oder Begebenheiten Georg Barnwells. Aus dem Englischen übersezt von H. A. B. Hamburg 1767.

„pure religion, liberty and laws“. In den beiden Übersetzungen fehlen diese Worte, und diese Lücken sprechen berechtigt von der politischen Zurückgebliebenheit des festländischen Bürgertums.

Der „Kaufmann von London“ übte in Deutschland als eine rührende und erschütternde dramatische Lektion eine sehr starke Wirkung aus und er fand seiner Natur nach, wie Sonnenfels in seinen Briefen berichtet, „eine erstaunliche Aufnahme in den Handelsstädten.“ Andererseits war es charakteristisch, daß die Vorstellungen in der Hauptstadt Wien sehr schlecht besucht waren, weil der Adel, das Hauptkontingent der Theaterbesucher, von dem plebejischen Kaufmannslehrling nichts wissen wollte und sich lieber von einer französischen Theatertruppe unterhalten ließ. Sonnenfels versucht, diesem Adel das allgemein Menschliche des Stoffes klar zu machen, und mit einem ganz richtigen sozialen Instinkte will er die vorgetragene bürgerliche Moral zu einer allgemein gültigen ausbreiten. „Aber sagt man, Barnewell ist ein Stück, das nur für einen gewissen Stand eine Anziehung hat — Aber, möchte ich wieder sagen, sind die Verführungen der Wollust nicht allgemeine Gemälde? warnende Gemälde für die ganze Menschheit? — aus irgend einem Stande mußte ja der verführte Jüngling gewählt werden: der Verfasser hat ihn aus dem Handelsstande gewählt, weil er in England schrieb, wo diesem Stande die Hochachtung erwiesen wird, die bey uns und bei ihnen der geadelte Müßiggänger widerrechtlich an sich reißt: doch Barnewell ist hier nicht Handelsmann, er ist ein junger Mensch — — — und Milwood ist das Gemälde der Verführung.“

Der „Kaufmann von London“, dieser Pionier des bürgerlichen Dramas, hielt sich auf den deutschen Bühnen mit großer Zähigkeit bis an das Ende des Jahrhunderts. Hatte er schon in der ersten Übersetzung viel von seiner ursprünglichen Strenge und Härte eingebüßt, so wurde er im Laufe der Jahrzehnte immer empfindsamer und rührender. Die letzte endgültige Bearbeitung stammt von Mercier, sie wurde auch von F. L. Schröder für sein Theater angenommen. Da der in einen „Jenneval“ verwandelte Sünder Barnwell nach der ersten Verirrung den Pfad der Tugend wiederfindet, so konnte das Stück mit einer „fröhlichen Katastrophe“ schließen. In diesen Bearbeitungen hat sich die durch französischen Einfluß vermittelte

allmähliche Abschwächung des bürgerlichen Trauerspiels zum rührenden Familiengemälde vollzogen, ein treffendes Bild der allgemeinen Entwicklung der bürgerlichen Dramatik. —

Aus den mächtigen Anregungen, welche das Villosche Drama und der etwas später entstandene englische Familienroman „Clarissa“ boten, ist Lessings „Miß Sara Sampson“ hervorgegangen. Die einzelnen Beziehungen sind, zuletzt von Erich Schmidt in seiner großen Lessingbiographie, zur Evidenz festgestellt worden. Man weiß, daß die Marwood von der Milwood stammt, die Sara von der Clarissa, der Mellefont von Lovelace, und daß diese Figuren sich in der bürgerlichen Litteratur fortzeugen und fortwandeln. Hier kommt es darauf an festzustellen, wie der deutsche Dichter nach dem englischen eine tragische Wirkung zu erzielen sucht, welche ethischen Mächte zu ihrer Herstellung in Bewegung gesetzt werden, welches der angenommene Horizont, der Umfang der Interessen für Dichter und Publikum ist, kurz, welche die Instanzen sind, vor denen der moralische Prozeß geführt und entschieden wird. Bei einer solchen Vergleichung müssen sich charakteristische Gesichtspunkte ergeben, die in der Verschiedenheit des englischen und des deutschen Bürgertums wie in der der beiden dichterischen Individuen begründet sind.

Villo ist Engländer und Kaufmann, ein gesetzter, fester Mann, der sein berühmtestes Drama erst in späteren Jahren schrieb, um eine moralische Mission zu erfüllen. Den Kern seines Stückes bildet das Verhältnis vom merchant zum clerk, das nicht nur in seinen materiellen sondern auch in seinen moralischen Beziehungen aufgefaßt ist. Sehr bezeichnend, daß von einer Familie des verbrecherischen Lehrlings, mit Ausnahme des Onkels, den er ermordet, gar nicht die Rede ist! Als der väterliche Erzieher erscheint der Prinzipal, der die ihm gegebene Autorität bald streng bald freundlich vertritt. Dieser stellt die solide Moral des gewerthätigen Mittelstandes dar. Hier erscheint also das vom Mr. Thorogoud verkörperte Klasseninteresse oder, wenn man will, die Standesehre als die moralische Instanz. Die gesellschaftliche Einheit, in der der junge Verbrecher steht und die er durch sein Verbrechen verläßt, ist nicht die Familie sondern Stand und Beruf. Gleich die ersten Worte des Alten eröffnen die Verantwortlichkeit des Einzelnen gegenüber dem honourable

} just the
other
way
about.

stand, und wie man in der Parabel Gott als Vater mit dem guten und mit dem verlorenen Sohne gesehen hatte, so erblickt man hier zu Anfang den Prinzipal mit seinem getreuen und mit seinem ungetreuen Gehülfe. Das Verbrechen, das nicht nur den Thäter sondern auch das Interesse des Standes schädigt, ist eine öffentliche Angelegenheit; hinter dem verletzten Stande erhebt sich rächend und schützend die Macht des Staates. Es ist daher nicht unlogisch, wenn der Galgen im Hintergrunde steht. Die bürgerliche Gefinnung ist mit einer starken religiösen Salbung gepaart, die namentlich den fünften Akt übertrifft, die sich aber erst ausbreitet, nachdem die Verletzung der Rechtsordnung durch den Staat und seine Organe, Justiz und Polizei, geahndet ist. Nachdem die irdischen Mächte gesprochen und entschieden haben, kommt der Himmel als das Letzte zu seinem Rechte.

Die merkwürdige Mischung sozialer und religiöser Instinkte wird in sehr charakteristischer Weise durch die vielfach unterschätzte Figur der Milwood klar, die durchaus nicht ganz mechanisch als die gemeine, abstoßende Buhlerin gezeichnet ist. Sie eröffnet die Reihe der sogenannten „Machtweiber“ sehr würdig, wenn man ihr die großen Züge wiedergiebt, die ihr in der deutschen und in allen späteren Übersetzungen durch die Befestigung des fünften Aktes genommen sind. Schon in den ersten Akten zeigt sie eine gewisse Größe, eine trotzig Selbstrechtfertigung gegen die Männer, welche aus Weibern Spielzeuge machen und ihnen das Lächeln der Gedankenlosigkeit auflegen wollen. Hier sind die stürmischen Strahlen der viel reiferen und feiner angelegten Figur der Orfina im Rohen aber doch mit großer Kraft vorbereitet. Aber im letzten Akte wird aus der Sünderin geradezu eine monumentale von einer wilden Poesie umflossene Figur, die noch von der Melodie der alten Ballade belebt ist. Während der verbrecherische Lehrling bereut und seinen Trost in der Religion findet, fordert sie reuelos das Schicksal heraus, sie trotzt einem Gotte, an den sie nicht glaubt, sie leugnet Seele und Unsterblichkeit und sie trägt ihren Materialismus mit einem wilden Schwunge vor. „It will not be. Your prayers are lost in air, or else returned perhaps with double blessing to your bosom, but me they help not.“ „Incompassed with horror wither must I go? I would not

live nor die — That I could cease to be! or ne'er had been.“ Also aus der Freigeisterei stammt die Sündhaftigkeit der Milwood. Aus dieser aber floß das Gift, welches den ursprünglich frommen und rechtschaffenen Lehrling verdarb, so daß er über seine Verhältnisse lebte, die Geschäfts-kasse angriff und seinen Onkel ermordete. Für den reuigen Sünder giebt es Vergebung, für den Freigeist — keine. — Zieht man aus Lillos bürgerlichem Trauerspiele den Extrakt der Gesinnung, so ergiebt sich die echt englische Kombination von Geschäftssinn und Religiosität.

Gehen wir von diesem Kaufmannsstück zu Lessings „Miß Sara Sampson“ über! Welches sind die treibenden Mächte, die großen ethischen Interessen, die das Stück im Gegensatz zu allem Epigonentum als neu und aufregend erscheinen, es sofort als ein Produkt aus den Nieren der eigenen Zeit empfinden lassen? So fern dieses Drama unserem Geschmade steht in seiner breiten Empfindsamkeit, so stark und unmittelbar war die Wirkung auf die Zeitgenossen. Die Ode der dramatischen Litteratur, die sich vom Leben entfernt hatte, um nur noch blutlose Werke der Inzucht hervorzubringen, wurde befruchtet von dem Duell der aktiven moralischen Teilnahme. Die „Sara“ steht an der Spitze der dramatischen Regeneration, nicht nur weil sie gelesen und gespielt, sondern weil sie erlebt wurde, weil das Bürgertum in ihr die Verkörperung seines eigenen erwachenden Bewußtseins fand. Alles Vorhergehende war bereits im Entstehen posthum, anachronistische Kopieen einer nur noch litterarisch konservierten Kultur. Durch dieses bürgerliche Trauerspiel geht der Schritt seiner Zeit, es ist aus ihrer eigenen Entwicklung geboren und darum höchst originell: es ist das erste deutsche Stück von sittlichem Charakter.

Man ist zu sehr gewöhnt, den Kampf gegen die klassizistische Tradition in seinen rein ästhetischen und technischen Tendenzen zu beurteilen. Aber obgleich diese litterarischen Seiten den Zeitgenossen am meisten in die Augen springen und die eigentlichen Streitobjekte abgeben, so sind sie doch nicht die ursprünglichen, die treibenden Kräfte, sondern sie reflektieren eine bereits vorhandene moralische Evolution, sie konstatieren die zu Gunsten des Bürgertums schon eingetretene Machtverschiebung. Man kann sich ein Drama vorstellen, |

gord

good. das alle drei Einheiten festhält, alle Regeln befolgt und noch dazu in Alexandrinern geschrieben ist: es kann doch seinem Wesen und seiner Wirkung nach ein Mustere Exemplar der bürgerlichen Gattung sein; denn es kommt, wenn man nicht ästhetisch scheiden, sondern historisch betrachten will, nicht auf Form und Technik sondern auf die Gesinnung, auf den Fortschritt der inneren Prozesse an. Die alten Formen weichen, weil die neuen Ideen eine größere Bewegungsfreiheit erfordern. Der alte Rahmen wird von dem überströmenden Gefühlsgehalt zerbrochen. Die neuen Empfindungen, die neuen moralischen Emotionen lassen sich nicht in das Gleichmaß des Alexandriners bannen, der alle halben Töne, jedes abgebrochene, fragende Gefühl, der jeden Naturlaut ausschließt. Die bürgerliche Litteratur ist naturalistisch, weil es ihr auf den unmittelbarsten Ausdruck der Sache selbst, nicht auf die Form ankommt. Sie gewinnt erst Stil und höhere Kunstform, als sie aufhört, angreifend zu sein und den Geist der Aufklärung propagandistisch zu vertreten.

In seiner Vorrede zu Diderots Theater sagt Lessing mit einem einzigen Satze, worauf es ankommt. „— ob der Mann, der es zugesteht, daß das Theater weit stärkerer Eindrücke fähig ist, als man von den berühmtesten Meisterstücken eines Corneille und Racine rühmen kann; ob dieser Mann bei uns mehr Gehör findet, als er bey seinen Landsleuten gefunden hat.“ Sicherlich dachte Lessing nicht daran, die bürgerlichen Dramen eines Diderot oder Killo den ausgereiften Kunstwerken der französischen Klassiker an die Seite zu stellen. Aber sie brachten die neue Freiheit, welche den „weit stärkeren Eindrücken“ Raum gab, und diese wirken auch in seiner „Sara Sampson.“ Sie ist von den moralischen Tendenzen erfüllt, die aus dem damaligen Zustande der deutschen Aufklärung fließen.

Der seßhafte Londoner Juwelier hatte das englische Bürgertum als thätigen Stand, als materielle und moralische Macht auf die Bühne gesetzt. Dem nach Berlin verschlagenen sächsischen Litteraten war ein durch Wohlstand und politische Rechte unabhängiges Bürgertum unbekannt. Es wäre in Deutschland noch eine Unmöglichkeit gewesen, das Verhältnis eines Kaufmanns zu seinem Gehülfen als eine typische Angelegenheit von sozialer Bedeutung ernsthaft zu behandeln. Lessings Drama hält sich im engsten Kreise des Familien-

lebens. Beschränkte sich doch auch die deutsche Aufklärung in ihren Anfängen auf die Humanisierung der nächsten Interessen, des privaten und geselligen Lebens, des Umgangs, der Erziehung. Die Versuche, auf die Führung der politischen Angelegenheiten einzuwirken, die öffentliche Meinung zu stärken, gegen den Absolutismus und die bevormundende Bürokratie Front zu machen, gehören erst der Arbeit späterer Jahrzehnte an. Das Verbrechen im „Kaufmann von London“ hat ein öffentliches Interesse, einen kriminalistischen Charakter durch die Verletzung eines ganzen Standes, weßhalb auch der Galgen im Hintergrunde zu Recht besteht. Die Katastrophe der „Sara“ spielt als eigene Angelegenheit zwischen Privatpersonen, über welche als Richterin nur die Vernunft urteilt. Erscheinen die Personen in ihrer bürgerlichen Sphäre schwach fixiert oder geradezu unbürgerlich, weil der psychologische Prozeß von ihrer ständigen Existenz mit allen ihren Einflüssen reinlich abgeschält ist, so ist das Trauerspiel wiederum hervorragend bürgerlich, ein echtes Symptom der Aufklärung, weil die Menschen an dem Maßstabe eines fingierten Vernunftwesens gemessen werden. Sie sind der zur Herrschaft strebenden bürgerlichen Moral unterworfen.

Bürgerlich ist das Drama in seiner Gefinnung, aber noch nicht deutsch in seiner Haltung. Sehr bezeichnend ist, daß Lessing bei diesem Experimente die Handlung noch nicht auf deutsche Verhältnisse zu übertragen wagte, daß er ihr im heimischen Gewande noch nicht das spezifische Gewicht zutraute, das ein ernsthaft behandelter Gegenstand haben muß. Seine Komödien, die eine geringere Würde beanspruchten, spielten trotz den Renaissanceformen auf deutschem Boden, wie er auch kein Bedenken trug, dem Plautus ein deutsches Gewand anzuziehen. Ein Berliner oder Leipziger Bürger, der sich im Lustspiel, wie natürlich, auslachen ließ, besaß noch nicht genug entwickeltes Selbstgefühl, um sich unter der Wucht eines tragischen Verhängnisses auf den Brettern zu erkennen. Selbst in der Komödie wurden noch oft Personen geabelt, um dem Gebrauche der Geschlechtsnamen, den Anreden „Herr,“ „Frau“ und „Jungfer“ auszuweichen. Im Jahre 1766 schreibt ein gewisser J. G. Garbe:¹⁾ „Ich wüßte so gar nicht,

¹⁾ Neue Bibl. d. schönen Wissensch. u. freyen Künste Bd. 4. p. 55 f.

wie Herr Lessing mit seiner Miß Sara zu rechte gekommen wäre, wenn er diese englische Heldin zu einer sächsischen Bürgerstochter gemacht hätte.“ Ob der Dichter es nun bewußt oder unbewußt that, er mußte das erste bürgerliche Trauerspiel Deutschlands in das klassische Land der Bourgeoisie verlegen; er mußte die tragischen Figuren, die in eine tiefere Sphäre gesunken waren, in eine weitere Ferne rücken, um ihnen überhaupt die tragische Würde zu wahren. Ein sicherer Instinkt leitete ihn, nicht die Mode, die ihn nach Gottscheds Meinung diesen Horizont wählen ließ, um den „brittenzenden“ Lesern zu gefallen. Um seinem Trauerspiele das Rückgrat zu suchen, dessen das deutsche Bürgertum noch entbehrte, ging Lessing nach England, wohin ihm schwächere Nachahmer, wie Weiße, Brame, Pfeil und viele Andere folgten. Damit schuf er den ganzen äußeren Habitus des bürgerlichen Dramas in seiner ersten Epoche, wie er auch später den Stürmern und Drängern mit seiner „Emilia Galotti“ nach Italien voranging, wie er mit seiner „Minna von Barnhelm“ die preußisch-norddeutsche Sphäre eroberte.

Die älteste Art des bürgerlichen Trauerspiels, von Villo angeregt, tritt dann unter den stärkeren Einfluß der „Sara Sampson“, mit dem sich, wie noch später festzustellen, eine besondere Einwirkung des „Gamester“ von Edward Moore verbindet. In dieser Gattung kämpfen Laster und Leidenschaften mit Vernunft und Tugend. Der Sünder, ursprünglich eine edle Natur, irrt in seiner Verblendung vom rechten Wege ab, den er erst in der Vernichtung, im Angesichte der Ewigkeit wiederfindet. Nach der deistischen Auffassung ist die Existenz des Bösen nur relativ, eine notwendige Folie des Guten, das dann auch im Prinzip immer triumphieren muß. Daher der abstrakte Charakter dieser Stücke. Sie sind moralische Lektionen, in denen die Aufklärung ihren unerschütterlichen Optimismus dozieren. In den englischen Stücken ist diese Abstraktheit durch eine von keiner Technik konzentrierten Fülle der Begebenheiten verdeckt. Ort, Zeit und Handlung werden ohne weiteres den realen Bedingungen des wirklichen Lebens unterworfen. Die Personen laufen nebeneinander her, häufig, ohne sich zu berühren; sie sind räumlich getrennt und auch seelisch von einander entfernt. Die Hauptperson wird wie George Barnwell oder Moores Beverley einmal von den Bösen

und einmal von den Guten angezogen, ohne daß diese recht auf- und gegeneinanderwirken. Dadurch zerfallen diese Stücke in große Brocken. Der Schauplatz ist bald die Wohnung, bald die Straße, Kaffeehaus oder Gefängnis.

Ganz im Gegensatz zu den Engländern bringt Diderot, der in Wahrheit die drei Einheiten nie vernachlässigt, seine Personen als echter Franzose in einem Salon zusammen. Ihre Anwesenheit muß häufig sehr künstlich motiviert werden, und die geringe Bewegungsfreiheit führt notwendig zum Räsonnement über die Handlung, anstatt zu ihrer lebensvollen Verkörperung.

Zwischen Engländern und Franzosen steht Lessing mit seinen deutschen Nachfolgern. Er bringt, in der „Sara“ wie in der „Minna“, die widerspenstigen Personen in einem Wirtshause zusammen, das geradezu ein klassischer Ort für dramatische Verwicklungen und Lösungen geworden ist. Auf diesem neutralen Boden des Wirts- oder Gasthauses findet der Vater seine entflohene Tochter oder seinen ungeratenen Sohn, dort findet der Ungetreue seine Geliebte wieder. Hier ist die zwangloseste Gelegenheit für unerwartete Begegnungen und Wiedererkennungen gegeben. Durch diese Unstetigkeit sind die Personen ihrem speziellen sozialen Boden entwurzelt. Da sie aus ihren täglichen Beziehungen, aus ihrer gewohnten Umgebung herausgetreten sind, so fällt zugleich das realistische Detail, der Überreichtum an Episoden, welche den Kern der englischen Dramen überwuchern. Mit der räumlichen Vereinigung findet aber eine stärkere innere Konzentration statt, intimere Anteilnahme an der Handlung, engere gegenseitige Berührung — alles Vorzüge, die bereits die deutsche „Sara“ vor dem englischen „Barnwell“ auszeichnen. Der verbrecherische Lehrling liebt die Buhlerin Milwood und wird von der Tochter seines Prinzipals geliebt. Zwischen beiden ist kein Zusammenhang. Man hat den fünften Akt, in dem die empfindsame Liebhaberin erst zur Geltung kommt, streichen können, und das Drama blieb erhalten.

Lessings Liebhaber Mellefont steht wirklich zwischen zwei Frauen, die um seinen Besitz streiten, und so mühselig die Einfädelung auch ist, so töricht der Ungetreue sein Schicksal selbst herbeiführt, so ist doch die Handlung zu einer ganz anderen Wesentlichkeit und Dichtigkeit

konzentriert. Sie ist nicht nur äußere Mechanik sondern ein durch Motive bestimmter psychologischer Prozeß. Was das deutsche Drama gegenüber dem englischen an Lebensfülle verliert, gewinnt es an innerer moralischer Bedeutung.

Als der Vertreter der Vernunft, der Humanität, als der milde Philanthrop, im Glauben an die Menschheit unerschütterlich, tritt in der „Sara Sampson“ zum ersten Male die typische Figur des Vaters auf. Er ist zugleich der Repräsentant der erzieherischen Einflüsse, der Autorität, der Familie — oft an einer Stelle, wo unser Empfinden lieber die Mutter einsetzen möchte. Diese Gestalt schreitet durch die bürgerlichen Dramen fort; man hat ihre Kontinuität festgestellt, ohne aber auf ihren tieferen Grund einzugehen. — Die Aufklärung richtet sich an den Verstand, sie hat einen männlichen Charakter. Die Lieblingsfigur des achtzehnten Jahrhunderts, das Ideal Abbisons ist Sokrates der Lehrer, der auch die Tugend für lehrbar hält und sie durch die Erleuchtung des Individuums, durch die Hinwegräumung der Vorurteile begründen will. Die ganze Erziehung des philanthropischen Jahrhunderts geht bis zu der Reaktion Rousseaus auf die Entwicklung der Intelligenz mit Vernachlässigung der übrigen Seelenkräfte aus. Sie überfieht die stillen Einflüsse, welche auf die erste Seelenbildung des Kindes wirken, die ersten Eindrücke des häuslichen Lebens, die zumeist durch die Art der Mutter bestimmt sind. Wir versuchen heute, die Individualität bis in ihre ersten Anfänge und darüber hinaus bis in ihre ererbten Bedingungen zu verfolgen, während das achtzehnte Jahrhundert das Individuum als unabhängiges vernunftbegabtes Wesen auffaßt, das durch die Erkenntnis zur Tugend geleitet wird. Daher erscheint gerade der Vater als der von der Natur bestimmte Lehrer und Pädagog. Seine direkte belehrende Einwirkung wird viel mehr in den Vordergrund gestellt als der Einfluß der Mutter, die, wenn sie auftritt, häufig nur als Vertreterin von Eitelkeit und Sinnlichkeit erscheint, als ein beschränkteres Wesen von geringerer Aufklärung. So ist auch „Nathan der Weise“ eine Verständigung von Männern über einen Gegenstand, in dem doch die Frauen ein gewichtiges Wort zu reden haben. Nur in pietistischen Kreisen genießen sie als die instinktiveren Naturen eines besonderen Ansehens, aber der Rationalismus der bürgerlichen Litteratur

thoroughly
incorrect!
Woman is
the center
of this art.

hat naturgemäß kein Verständnis für das religiöse Genie der Frauen. Die Schwärmerei für die Frau, speziell für das deutsche Mädchen, entwickelt sich erst aus den Kreisen der Klopstockschen Gefolgschaft, der deutschgesinnten Hainbündler. Die Rolle der Frau und Mutter hebt sich merkwürdiger Weise auch nicht durch die von Rousseau inspirierte Dramatik. Ihr Kultus wird allein von Goethe begründet, und seine Iphigenie als die Trägerin der Humanität, die Beschwichtigerin der rauen Männer, die Frau als Hüterin von Sitte und Sittlichkeit — diese Anschauung allein trennt ihn vollständig von der Aufklärung, trägt sein Werk weit über ihre einseitig männliche Lebensauffassung empor. —

Der Vater, der später im bürgerlichen Drama ein knorriger Vertreter des Mittelstandes wird, ist in der „Sara“ noch ganz verkörperte Moral. Wie Richardsons Grandison ist der alte Sir William ein Lehrer der Humanität, der stets zum Verzeihen geneigt das Herz der verführten Tochter nicht aufgiebt und selbst den Verführer noch gütig in seine Arme schließen will. „Ja wohl, ein göttlicher Mann! Denn was ist göttlicher als vergeben?“ sagt Mellefont. Und der treue Diener Waitwell, der die aufgeklärte Moral seines Herrn mit der Biederkeit eines Mannes aus dem Volke verbindet, spricht dieselbe weichherzige Empfindung weitschweifig aus. „Ich fühle so etwas sanftes, so etwas beruhigendes, so etwas himmlisches dabei, daß ich mich nicht entbrechen könnte, an die große, unübersehbare Seligkeit Gottes zu denken, dessen ganze Erhaltung der elenden Menschen ein immerwährendes Vergeben ist. Ich wünschte mir alle Augenblicke verzeihen zu können, und schämte mich, daß ich nur solche Kleinigkeiten zu verzeihen hatte.“

Dieser Anschauung erscheint der Böse nicht als ein Verbrecher sondern als ein Verirrter, der den Pfad zur Tugend verloren hat. Die Leidenschaft schwelgt sich nicht aus als Rausch, als überquellendes Kraftgefühl, sondern sie schleicht wie eine Krankheit, wie eine Dual, die den Verführten am härtesten trifft. Darum gebührt ihm nicht Strafe sondern Mitleid, wie es auch Sir William zum Schlusse bestätigt: „Ach, er war mehr unglücklich als lasterhaft.“ Aus dieser Auffassung ist es auch logisch, wie schon Klopstock anerkennend hervorhob, daß die Marwood ihre Verbrechen ungestraft vollführt, daß überhaupt

jede kriminalistische Einmischung in dem Stück vermieden wird. Diese ist überhaupt schon durch die Natur des Ganzen ausgeschlossen, weil der ganze Fall im Gegensatz zu Lillo's Kaufmannsstück als ein privater, als eine reine Familienangelegenheit aufgefaßt ist. Der Streit wird, ohne daß er das kollektivistische Interesse des Standes oder des Staates berührt, ganz abstrakt von den Mächten der Tugend und des Lasters ausgefochten. Das Böse wird durch sein eigenes Bewußtsein bestraft, während das Gute im Sinne der göttlichen Weltordnung triumphiert. Indem der alte Sampson die kleine Arabella als die Folge einer sündhaften Verbindung zu sich nimmt, wird die Unterbrechung der moralischen Ordnung auch in ihren Konsequenzen siegreich überwunden.

Das bürgerliche Trauerspiel machte auf die Zeitgenossen einen überwältigenden Eindruck. Viele Thränen wurden vergossen, sie flossen aus der moralischen Nührung, aus den „weit stärkeren Eindrücken,“ die Lessing der neuen Gattung verheißen hatte. „Wir haben nicht leicht etwas so rührendes gelesen, als dieses Trauerspiel, so uns mit Schauer und Vergnügen erfüllet hat.“ So hieß es in den Göttinger Gelehrten Anzeigen von 1755. Charakteristisch ist die Schilderung Jfflands, wie sein ehrenfester Vater die Kinder in die Aufführung der „Sara“ zu Hannover schickt, damit sie sich vor Leichtfinn bewahren lernen, und wie er dann zu Hause das ganze Stück als eine moralische Lektion mit ihnen erklärend durchgeht.

Das erste bürgerliche Trauerspiel Deutschlands hatte ein interessantes Problem gezeitigt, den zwischen zwei Frauen schwankenden Mann, ein Problem, das von Lillo nur roh angedeutet, hier aber mit der psychologischen Eindringlichkeit, die sonst nur dem Romane eigen, ausgestattet war. Die Racheiferer Lessings stehen mit geringerer Selbstständigkeit unter dem Einfluß eines anderen englischen Dramas, in dem ein bisher nur vom französischen Lustspiel ausgenutzter Stoff zum ersten Male tragisch behandelt war. Es ist „The Gamester“ von Edward Moore. Im Mittelpunkt des Stückes steht der Spieler. Die französische Komödie hatte sich begnügt, das Laster des Spiels, wie alle anderen, lächerlich zu machen, und den Lasterhaften durch seine eigene Thorheit zu blamieren. Im englischen Drama ist die

Sara
Sampson

Auffassung eine ganz andere, eine sozialere; eine tragische Behandlung der Spielleidenschaft wird dadurch ermöglicht, daß ihre verhängnisvollen Folgen für Familie und Gesellschaft illustriert werden. Dadurch erhält diese Leidenschaft, die doch keine Kraft sondern eine Schwäche ist, das Gewicht, das eine ernsthafte Auffassung möglich macht. Dem ausschweifenden Individuum mit seinen zerstörenden Lüsten tritt die auf ihre Erhaltung bedachte Gesellschaft gegenüber. Das Laster ist keine private Narrheit mehr, sondern eine soziale Gefahr, die bekämpft werden muß. Die Menschen der bürgerlichen Litteratur sind keine Charaktermasken mehr, sondern allseitig gebundene und verantwortliche Wesen. Die ernste moralische Lektion bringt auf einen tragischen Schluß, aber der moralische Optimismus verlangt auch, daß der Sünder vor seinem Ende zur Besinnung kommt und sich selbst als warnendes Beispiel im Dienste der Tugend erkennt.

Edward Moore war, wie schon Lessing feststellte, zu seinem Drama von Hills „The fatal extravagance“ angeregt worden, dem die auch von ihm direkt benutzte „Yorkshire tragedy“ zu Grunde liegt, ein aus den Merkwürdigkeiten der Chronik von Cower entlehnter Stoff, der schon im Jahre 1603, wie „der Kaufmann von London“, in einem Gassenliede bearbeitet worden war. Die Tragödie von Yorkshire behandelt das Schicksal eines Spielers und Verschwenders, der, der Letzte eines großen Geschlechts, seine Familie ruiniert und schließlich seine Kinder tötet, um sie nicht dem Elend und der Schmach preiszugeben. In dieser ungemein kraftvollen Tragödie, ebenso wie im „London prodigal“ von 1605, erscheint der Mann den bösen Instinkten ausgeliefert, während die Frauen, unter seiner Roheit leidend, stets verzeihend und sühnend auftreten und im Gegensatz zur späteren Auffassung die Familie, die Menschlichkeit, überhaupt alle zarteren Beziehungen erhalten. Die Yorkshirertragödie hat einen großen Zug durch den verzweifeltsten Kampf, den Gatten- und Mutterliebe mit der rohen Vergessenheit des Mannes führt. So sagt die Frau zu dem Kindesmörder: „Glaube mir, du würdest gewiß nicht für diese Vergehungen sterben, wenn die Geseze so leicht verzeihen könnten, wie ich.“ Und die spät hervorbrechende Reue des Mannes, der nach dem Morde zum Gericht geführt wird, spricht in großartigster

Schlichtheit: „Meine Seele ist ja mit Blut befleckt, so können's meine Lippen wohl auch sein. Leb' wohl, bestes Weib, wir müssen uns von einander scheiden, aber herzlich reut mich alles Unrecht, das ich dir that.“ In diesem genialen Einakter, den man Shakespeare zugeschrieben hat, tritt noch die Leidenschaft in ihrer Naturgewalt auf, hier ist sie noch nicht zu einem Vernunftmangel abstrahiert.

Mit geringerer Kraft, in einer gänzlich auseinanderfließenden Handlung, die fortwährend den Schauplatz wechselt, wird im „London prodigal“ das verwandte Thema des Verlorenen Sohnes behandelt. Die biblische Parabel ist hier ganz verweltlicht; die Bekehrung ist nicht mehr als die Rückkehr zum Vater aufgefaßt, sondern sie ist, wenn auch nur flüchtig, aus der demütigen Liebe eines aufopfernden Mädchens begründet, das trotz allen Mißhandlungen den Verlorenen durch den unerschütterlichen Glauben an sein besseres Selbst wieder auf den rechten Weg bringt. Von diesen beiden ehrwürdigen Spielen teils unmittelbar, teils mittelbar durch Gill, ist Moores „Gamester“ beeinflusst. Er wurde in England lau aufgenommen, in Deutschland, Frankreich und Italien brachte er viele Übersetzungen und zumeist abschwächende Bearbeitungen hervor.

Moores „Spieler“ hat nicht die überzeugende Kraft seiner Vorgänger, da er auf eine moralische Nutzenanwendung zugespitzt ist. Beverley ist ein ursprünglich edler Mensch, ein sorgsamer, zärtlicher Hausvater, der von einem falschen Freunde verführt und ruiniert wird. Dieser liebte seine Gattin; mit der Not des Mannes will er die Tugend der Frau erkaufen. Das Thema vom falschen Freunde geht dann in Brames „Freigeist“ über. Ch. F. Weiße hat es auch in ein Lustspiel „Amalia“ übernommen, nicht von Brame, wie Sauer¹⁾ meint, sondern direkt von Moore: aus dem tragischen Süjjet hat er einen Verkleidungsspaß gemacht, dem man aber die ernsthafteste Abstammung noch deutlich anmerkt.

Die Zeichnung des Spielers Beverley ist dem englischen Dramatiker in der Hauptsache gut gelungen, weil dieser gerade als edel veranlagter Charakter den falschen Freund, den er von allen Seiten verleumdet glaubt, nicht aufgeben will. Der dämonische Verführer

¹⁾ J. W. v. Brame, der Schüler Lessings. Straßburg, 1878.

Stuckely ist ein philosophischer Bösewicht, der sein Opfer mit weiser Berechnung ins Verderben treibt. Aber auch er ist nicht von Ursprung böse, sondern er ist es geworden, weil der glänzende, lebenswürdige Beverley ihn überall, auch bei der Geliebten, ausgestochen hat. Der Schluß des Dramas ist, wie der des „Barnwell“ kriminalistisch gehalten. Der Spieler vergiftet sich im Schuldgefängnis, nachdem er ehrlich bereut hat; Stuckely und seine Spießgesellen fallen ihren eigenen Anschlägen zum Opfer. Die Tugend siegt, und der Dichter zieht die moralische Nutzenwendung selbst.

„Bekämpft man Thorheit nicht, wie sie nur immer heißt,
So wird sie Leidenschaft und unterwirft den Geist¹⁾.“

Der „Spieler“ machte in Deutschland einen starken Eindruck. Von Adermann wurde er wie „Der Kaufmann von London“ zuerst und mit großem Erfolge in das Repertoire seiner Truppe aufgenommen. Die älteste Übersetzung wurde von der Saurin-Schröderschen Bearbeitung abgelöst, die dann durch Pflands im Geschmack des Familiengemäldes modernisierten „Spieler“ in den Hintergrund gedrängt wurde. Auch in Frankreich wurde er gegeben, häufig in den Provinzen, seltener in Paris, wo er sich so wenig wie Diderots Dramen halten konnte. Bei seiner Besprechung der glatten, geschickten aber weniger kräftigen Bearbeitung von Saurin rühmt der Deutschfranzose Grimm das englische Original in vollen Tönen; er protestiert gegen die verengende Bezeichnung „bürgerliches Trauerspiel,“ da er in dieser Gattung überhaupt das Trauerspiel der Zukunft sieht. „Si Béverley est une tragédie, pourquoi est-elle bourgeoise? S'agit-il ici des malheurs qui ne peuvent arriver qu'à des bourgeois? ou bien ce qui est tragique pour des bourgeois, est-il comique pour des princes? Il fallait dire tout simplement tragédie, et laisser la mauvaise épithète de bourgeoise aux critiques bourgeois du coin qui ont aussi inventé le terme de comédie larmoyante, et qui ont écrit sur l'une et sur l'autre de grandes pauvretés.“ (Correspondance 1768.)

¹⁾ Der Spieler, ein bürgerliches Trauerspiel aus dem Englischen übersetzt. Hamburg, 1766. 2. Beverley, oder der Spieler, ein bürgerliches Trauerspiel in Versen. Nach dem Englischen des Herrn Moore von Joh. Heinr. Steffens. Wien 1765.

Der „Spieler“ eröffnet die Reihe von Stücken, in denen eine ganz bestimmte moralische Verirrung, die in der Charakterkomödie nur Stoff zum Lachen gegeben hatte, in ihren verderblichen Folgen für den Verirrten selbst, für die ihm zunächst Stehenden und für die ganze Gesellschaft dargestellt wird. „Regnarbs Spieler warnt höchstens vor einem Laster, vor dem der starke Pinsel des Briten uns zurückbeben macht: so schrecklich sind die Folgen aneinander gereiht.“ Mit diesen Worten kennzeichnet Sonnensfeld das Verhältnis der beiden Richtungen. In dem fortwährenden Prozesse der Verweichlichung des bürgerlichen Dramas verliert sich auch die ursprüngliche sittliche Strenge, die wenigstens die zeitliche Bestrafung des Schuldigen forderte. Auch die Art der Verirrung wird mit sentimentaler Empfindsamkeit abgeschwächt, bis allmählich aus dem Bösewicht nur ein Leidender oder ein Sonderling wird, der sich vor der Welt mißmutig verschließt, um endlich wieder sein fühlendes Herz zu entdecken.

Zwischen Moores „Gamester“ und seinen deutschen Nachahmungen besteht derselbe typische Unterschied, der schon zwischen Lillos „Kaufmann“ und Lessings „Sara“ konstatiert worden ist. Der Engländer schrieb mit der Freude am realistischen Detail, mit der Lebenskenntnis eines erfahrenen Mannes, der in der größten Stadt der Welt beobachtet hat. Er ist durchaus kein nackter Moralist, da er von der künstlerischen Freude am Gesehenen ausgeht und lebensvolle Bilder für die wirkliche Bühne schaffen will. Allerdings schleppt sich sein Werk in der Überfülle von Figuren und Episoden nur schwer und langathmig dahin. Ganz anders verhält sich sein nächster Nachfolger, Joachim Wilhelm von Brawe, in seinem „Freigeist“. Indem er auf das dramatische Konzept von Moore ein sittliches Problem spannt, das an sich viel bedeutender ist als das niedrige Laster des Spiels, wandelt er genau in Lessings Bahnen, der die von Lillo übernommene grobe Verführungsgeschichte auf die Höhe feinerer psychologischer Behandlung gerückt hat. In beiden Fällen findet eine Vergeistigung des Stoffes statt; das Süßet wird seinen grobrealistischen Bedingungen entzogen und in der lustigeren Sphäre der Moral behandelt. Dieser Umwandlung liegt eine Stärke und eine Schwäche zu Grunde. Die geistigen Kämpfe der Aufklärung, die zunächst um eine unabhängige bürgerliche Moral ringt, drängen nach einem unmittel-

„ganz
hand side
te“

baren ideologischen Ausdruck. Die Emanzipation ist auf eine Reinigung der Begriffe gerichtet, und die theoretische Forderung, die nach einem vernunftgemäßen Dasein verlangt, ist noch wichtiger, mächtiger wirkend als die Realitäten des Lebens. Die Mächte, die um das Individuum streiten, sind noch abstrakt gefaßt; jedem Einzelnen schwebt das zu erreichende Vernunftwesen vor. An ihm wird er gemessen, also an seinem Ziele, an seiner Bestimmung; das Individuum wird nicht in seinen Abhängigkeitsverhältnissen vom gesellschaftlichen Sein erklärt und auch nicht aus seiner besonderen Entwicklung begründet. Die individuelle Existenz ist relativ gegenüber dem erstrebten Typus. Der emanzipatorische Geist der bürgerlichen Dramatik verweilt noch nicht mit Behaglichkeit in der Malerei des Zuständlichen. Sie ist so einseitig auf das moralische Problem reduziert, daß sie die bunte Fülle des Lebens noch nicht darzustellen vermag. Diese ältere nur moralisierende Gattung hat noch gar keine koloristischen Reize; sie verzichtet auf die Wirkungen der Farbe wie die bürgerlichen Künstler Hogarth und Chodowiecki. Erst die Stürmer und Dränger versuchen, das Leben in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit, mit seinen schreienden Gegensätzen rücksichtslos auf die Bühne zu werfen. Wohl haben ihre Werke, in denen ein gewaltsam herausfahrender Individualismus jede bändigende Form zerbricht, zumeist fragmentarischen Charakter, aber in ihren Torjos wogt eine Fülle des Erlebten und Gesehenen, gegen welche die starre Linienführung der vorausgegangenen Dramen fahl und leblos erscheint. Wie vollständig verleugnet Diderot, wenn er von der Bühne herunter moralisieren zu müssen glaubt, den originellen Witz seines „Jacques le Fataliste“, die psychologische Eindringlichkeit seiner „Religieuse“! In „Rameaus Neffen“ ist mehr dramatisches Leben als in seinen beiden Musterstücken. Wie langweilig und nüchtern ist Beaumarchais in seinen bürgerlichen Nährstücken, in denen niemand die Klaue des Löwen hätte ahnen können!

Braves „Freigeist“ ist von vorn herein nichts als eine Moralpredigt, eine Lektion Gellerts, die ein tugendhafter junger Student in fünf Akte gebracht hat. Welcher fruchtbaren Behandlung diese Figur, in die geistigen Kämpfe der Zeit hineingestellt, im komischen oder im tragischen Sinne fähig gewesen wäre, das lehrt die kulturgeschichtlich so interessante Selbstbiographie von Karl Friedrich Bahrdt,

oder das entbehrungsreiche Wanderleben des Spinozisten Edelmann. Von dem zeitlich bedingten Wesen des Themas giebt er überhaupt nichts, und der — in höherer Bedeutung — pikante Einfall Lessings, daß sein Freigeist von der Freigeisterei seines Dieners abgestoßen wird, ist mehr wert und menschlich bedeutender als die ganze Psychologie dieses Stückes. Dennoch war die ernsthafte Behandlung eines so aktuellen Stoffes eine mutige That, die dem jugendlichen Verfasser den von Nikolai ausgesetzten Preis vor Cronnegk, dem Dichter des „Cobrus“, hätte verschaffen dürfen. Mit seiner ganzen Haltung, mit seinem englisch-deutschen Charakter ist dieses Trauspiel von der „Sara Sampson“ abhängig. Der Plan des Stückes mag, wie Sauer meint, von Youngs „The Revenge“ mit beeinflusst sein; in der Anlage der Intrigue, in dem Verhältnis der gegen einander spielenden Parteien folgt Brame ganz genau dem Konzept von Moores „Spieler“.

In einem Kapitel seiner moralischen Vorlesungen „Von dem Vorzuge der heutigen Moral vor der Moral der alten Philosophen, und von der Schrecklichkeit der freigeisterischen Moral“ hat Gellert eine Schilderung dieses Lasters entworfen, vor dem er die akademische Jugend ganz besonders warnt. Diese Moralpredigt, die der junge Studiosus mit andächtiger Ergriffenheit hörte, wollte er noch einmal von der profanen Kanzel der Bühne zum Nutzen seiner Mitbürger verkünden. Dem rationalistisch-pietistischen Professor galt jeder Deist als Freigeist; sie erschienen ihm als eine weitverbreitete wühlerische Sekte, die den Glauben untergräbt, damit sie ihrer Sündhaftigkeit ohne Furcht fröhnen könne. „Dieses System verdient keine Widerlegung“, sagt er. Es wird durch seine Folgen gerichtet, wenn man es allgemein anwenden wollte. Und er malt eine freigeistige Gesellschaft in den düstersten Farben, um die jungen Leute gruseln zu machen. „Es erwecket Abscheu, sobald man es in seinen Folgen denkt; und das nicht ganz verderbte Herz empört sich mit seiner natürlichen Güte wider die Frechheit des Unglaubens. Wie elend würde der Freigeist sein, wenn er eine Republik Menschen zu solchen Philosophen umbilden könnte, als er selbst ist, oder seyn will! Wie würde es mit seinem vergötterten Vergnügen, mit dem Besitze der Güter und Personen, die er zu seinem Wunsche bedarf, mit seiner Sicherheit und seinem Leben stehen? Ich und alle sind alsdann,

wie er, gefinnet. Wir kennen auch keinen Unterschied des Guten und Bösen. Unser Gott ist der Eigennuß, die Selbstliebe und das Vergnügen der Sinne.“ „Ewiger Krieg des Eigennuzes und der Frechheit! Ist kein gerechter Gott, keine Tugend, keine Unsterblichkeit der Seele, und also keine ewige Belohnung oder Strafe; was soll mich abhalten, so oft ich kann, der Stimme meiner erhitzten Leidenschaften zu gehorchen?

Dann hätt ich Lust ein Bösewicht zu seyn.

Und würde, wär kein Gott, auch keinen König scheun.“

Man sieht, daß die Religiosität des sächsischen Professors hier rein utilitaristisch begründet wird, daß die Religion mit der dem deutschen Protestantismus eigenen Loyalität vor allem als eine staats-erhaltende Institution aufgefaßt wird. Wer seinen Gott nicht scheut, ehrt auch seinen König nicht; die Freigeisterei wird zur sozialen Angelegenheit, weil sie die Erhaltung der Gesellschaft gefährdet. Dieselbe Gesinnung geht durch Braves Drama. Noch zwei andere sehr wichtige Züge hat der junge Dichter übernommen. Auch Gellert glaubt nicht an ursprüngliche Laster und Leidenschaften. Diese erscheinen ihm als vorübergehende und durch planvolle Therapie zu heilende Krankheiten der Intelligenz. Von der Freigeisterei urteilt er, „daß diese Sünde nur möglich ist, infolge der Verdunkelung der von Gott eingepflanzten Vernunft.“ „Ja, bey den Kräften einer dauerhaften Gesundheit, in dem Taumel der Leidenschaften, in der täglichen Erneuerung der Wollüste, in den Zerstreuungen und Gesellschaften ausschweifender Menschen, benebelt vom Weine, unterwiesen in den Geheimnissen der Zweifelsucht und des Spottes über die heilige Schrift, läßt sich der Verstand zwingen, Unsinn als Wahrheit zu glauben; und das Gewissen, gleich einer geschändeten Unschuld, verhüllt sich einige Zeit. Aber bey der Annäherung einer gefährlichen Krankheit, losgerissen von den Vergnügungen, an die der Ausschweifende gefesselt war, frey und genöthiget zum Nachdenken, erblickt er die Gegenstände in einem ganz anderen Lichte. Die Vernunft, vom aufgewachten Gewissen durchdrungen, behauptet die Rechte der Wahrheit.“ Nach diesem Recepte ist auch die Freigeisterei bei Brave bereitet. Die Vernunft des Sünders ist verblendet worden, und der falsche Freund zieht ihn in einen Strudel

oder das entzückende Wanderleben des Spinozisten Edelmann. Von dem zeitlich bedingten Reizen des Themas giebt er überhaupt nichts, und der — in höherer Bedeutung — pikante Einfall Lessings, daß sein Freigeist von der Freigeisterei seines Dieners abgestoßen wird, ist mehr wert und menschlich bedeutender als die ganze Psychologie dieses Stüdes. Dennoch war die ernsthafte Behandlung eines so aktuellen Stoffes eine mutige That, die dem jugendlichen Verfasser den von Nikolai ausgelegten Preis vor Cronegk, dem Dichter des „Cobrus“, hätte verschaffen dürfen. Mit seiner ganzen Haltung, mit „Campson“ abhängig. Der Plan des Stüdes mag, wie Sauer meint, von Youngs „The Revenge“ mit beeinflusst sein; in der Anlage der Intrigue, in dem Verhältnis der gegen einander spielenden Partie folgt Brame ganz genau dem Konzept von Moores „Spieler“.

In einem Kapitel seiner moralischen Vorlesungen „Reue und von der Schredlichkeit der freigeisterischen Moral“ eine Schilderung dieses Lasters entworfen, vor dem er die Jugend ganz besonders warnt. Diese Moralsprediger, Studiosus mit andächtiger Ergriffenheit hörte, von der profanen Kanzel der Bühne zum Volk verkünden. Dem rationalistisch-pietistischen als Freigeist; sie erschienen ihm als eine Sekte, die den Glauben untergräbt, die ohne Furcht fröhnen könne. „Dieses legung“, sagt er. Es wird durch sie es allgemein anwenden wollte.

gesellschaft in den düstersten Farben

machen. „Es ist ein Abscheu

denkt; und das

natürlichen Ge

würde der Re

Philosophen

mit

Es

Es

mos. „Öffentlich
 öffentlich errechte
 dem, öffentlich ihnen
 erscheint nicht mehr
 hrungen Gellerts er-
 ung des Lehrers dar.
 für Leben, Glück, Zu-
 en der Verirrung auch
 Dieser Utilitarismus ist
 ysteigerei interessieren soll,
 er wirkend ansteckt. Für das
 te, hat diese Auffassung gar
 selbst, von der Tragödie im
 erte Kolleg Gellertscher Moral.

erscheinen hier wie in allen bürger-
 und abschreckend. Keinem ist in seiner
 all behaglich zu Mute. Die Sünde hat
 mbrennendes, und selbst der erzböse Henley
 dermillig die Sprache eines Freigeists rede.
 hier nur als eine Unterbrechung des von
 ung gewollten Guten. So bemerkt Moses
 Attila mit Recht, daß derjenige, der sich durch
 and an seinem Feinde rächt, diese auch für
 enen müsse, und daß der recht gläubig sei, der
 migen Höllenstrafen zubüßend wissen will. Aber
 mposheit hat nichts dämoniisches, sie ist trocken

ritte Held des Dramas wird als Leidender, als Un-
 behandelt, und dieser Zug den wir bei der „Sara“ wie
 ngländern fanden, ist hier besonders stark ausgeprägt. Den
 ist er das Opfer seiner Verblendung, das keinen Haß erregt
 Verzeihung immer gewiß bleibt. Der Vater, der selbst
 Bühne betritt, ist wie Sir William unerschütterlich in Liebe
 gebung. Aus dem Schuldgefängnis, in dem er für den
 der, schickt er dem unglücklichen Kinde nicht seinen Fluch

von Zerstreuungen und Verwirrungen, damit er nicht wieder zur Besinnung und zur Umkehr gelange. Von dem verkannten aufrichtigen Freunde wird der Held voll Mitleid „der verdunkelte Clerdon“ genannt.

Gellert, der ein guter Menschenkenner war und die Jugend an sich zu ziehen wußte, lehrte besonders eindringlich, daß die Freigeisterei eine Sünde des Hochmuts sei, weil der ehrgeizige Jüngling sich durch eine besondere überlegene Anschauung durchaus über die Masse erheben wolle. Diesem verführerischen Lockruf jugendlicher Eitelkeit hat er in rührenden Versen Ausdruck gegeben.

„Denkt frey, und gebt nicht auf die Thoren Acht.
Der Pöbel ist der größte Hauf, auf Erden,
Von diesem reißt euch los. Er weiß nicht, was er glaubt,
Hält jeden Trieb für unerlaubt,
Und sieht nicht, daß er sich sein Glück aus Mißsucht raubt.
Drum faßt den kurzen Unterricht:
Was viele glauben, glaubet nicht.“

Auch dieses Motiv hat der eifrige Jünger Gellerts in seinem Drama aufgefaßt. Es ist der letzte entscheidende Grund, mit dem der Verderber Henley den schwankenden Clerdon immer wieder zu sich herüberzieht. Wenn das Gift der Schwermut ihn in seinen Verwirrungen quält, wenn seine eigenen Spöttereien ihm wie ein Schwert die Brust durchschneiden, dann reizt Henley seinen Hochmut mit Erfolg wieder auf; seine Intelligenz solle sich nicht gemein machen mit des Pöbels „Gewohnheit, Vorurteil, Mißbeschwerung.“

Die Moralität des „Freigeist's“ ist im hohen Grade bürgerlich, weil hier das Laster nicht nur als an sich schlecht erscheint, sondern weil es in seinen Folgen für die Gesellschaft dargestellt ist, der gegenüber der Einzelne verantwortlich gemacht wird. Die Folgen sind hier der Untergang des Clerdon selbst, seines Vaters und seiner Familie, die Ermordung des wohlmeinenden Freundes, der Verlust einer tugendhaften und reichen Braut. Da die Religion hier vor allem als eine staatserhaltende Einrichtung aufgefaßt ist, so wird es dem Clerdon zum Hauptverbrechen angerechnet, daß er sich öffentlich als Freigeist bekannt hat. Dieser Schritt, auf den im Drama das größte Gewicht gelegt wird, ist für unser Empfinden, das den

Konflikt mehr nach innen legen würde, völlig belanglos. „Öffentlich — hier ergreift mich Schauer und Verzweiflung — öffentlich erachte ich mich, ein Feind Gottes und der Religion zu sein, öffentlich ihnen den Krieg anzukündigen.“ Diese Selbstanlage erscheint nicht mehr in jugendlicher Romik, wenn man sich der Ausführungen Gellerts erinnert; diese Worte stellen genau die Auffassung des Lehrers dar. Da die Religion an ihrem praktischen Werte für Leben, Glück, Zufriedenheit gemessen wird, so kann der Schaden der Verirrung auch nur durch seine Folgen illustriert werden. Dieser Utilitarismus ist äußerst oberflächlich, da hier nur die Freigeisterei interessieren soll, die sich öffentlich ausdrückt und weiter wirkend ansteckt. Für das Seelische, worauf es hier ankommen sollte, hat diese Auffassung gar kein Organ. Von den inneren Kämpfen selbst, von der Tragödie im Menschen schweigt dieses dramatisierte Kolleg Gellertscher Moral.

Lasten und Leidenschaften erscheinen hier wie in allen bürgerlichen Stücken nur abstoßend und abschreckend. Keinem ist in seiner Bosheit wohl, in seinem Abfall behaglich zu Mute. Die Sünde hat gar nichts dämonisches, verführerisches, und selbst der erzböse Henley gesteht, daß er nur widerwillig die Sprache eines Freigeists rede. Das Böse erscheint auch hier nur als eine Unterbrechung des von der göttlichen Vorsehung gewollten Guten. So bemerkt Moses Mendelssohn in seiner Kritik mit Recht, daß derjenige, der sich durch den Raub der Tugend an seinem Feinde rächt, diese auch für das höchste Gut halten müsse, und daß der recht gläubig sei, der seinem Feinde die ewigen Höllestrafen zudiktieren will. Aber auch diese Höllebosheit hat nichts dämonisches, sie ist trocken schematisch.

Der verirrte Held des Dramas wird als Leidender, als Unglücklicher behandelt, und dieser Zug den wir bei der „Sara“ wie bei den Engländern fanden, ist hier besonders stark ausgeprägt. Den Guten ist er das Opfer seiner Verblendung, das keinen Haß erregt und ihrer Verzeihung immer gewiß bleibt. Der Vater, der selbst nicht die Bühne betritt, ist wie Sir William unerschütterlich in Liebe und Vergeltung. Aus dem Schuldgefängnis, in dem er für den Sohn leidet, schickt er dem unglücklichen Kinde nicht seinen Fluch

sondern seinen Segen. „Was schadet es, daß ich selbst nichts mehr habe? Laß mich, Gott, laß mich unglücklich seyn, nur mache meinen Sohn glücklich und tugendhaft!“ Dieser im Gefängnis schmachtende Greis scheint der Ahnherr des alten Moor im Turme zu sein. Franz, der Intriguant, und Karl, der edle Sünder, entsprechen den Gestalten des Henley und des Clerdon. Wie der Vater ist auch der Freund, der milde Granville, unerschöpflich in der Liebe. Die Freundschaft erscheint nach der Religion als die höchste sittliche Lust, ja sie ist geradezu durch diese geboten. Der sterbende Granville, von dem falsch beratenen, aufgeheßten Clerdon zum Tode verwundet, nimmt diesen Mord kaum übel. „Nein, Clerdon, ich kann nichts als sie segnen. Meine Religion befiehlt es, und wie leicht wird diese Pflicht meinem Herzen.“ Sogar die Schwester fügt sich dem Wunsche des Sterbenden, daß sie dem Mörder des Bruders noch ihre Hand und ihr Vermögen antragen soll. Die ursprünglichsten Regungen des Blutes sind hier in thränenreicher moralischer Auflösung ertränkt. Auch die Haltung der Diener entspricht den in den bürgerlichen Gattungen des Romans und des Dramas typisch gewordenen Zügen. Sie vertreten die Moral in volkstümlicherer Geradheit und Schlichtheit. Selbst der Bediente Henleys ist kein Scapin oder Figaro, sondern ein Anhänger der Tugend, und der treue Begleiter Clerdons will sich gar als Mörder ausgeben, um seinen geliebten Herrn zu retten. Während er diesen höchst unmoralischen Vorschlag macht, verbunkeln Thränen der Freude seine Augen. Und dieser ehrliche Mann hat auch das letzte entscheidende Wort zu sagen, das eine Hoffnung auf die göttliche Gnade eröffnet. „Ach, Menschen sind unerbittlicher als der Himmel.“

In Brames „Freigeist“ sind die moralisierenden Elemente der bürgerlichen Gattung in ihrer Nacktheit versammelt und mit jugendlich pedantischer Schulfuchsjerei wiedergegeben. Keine Farben, keine Stimmung, keine Freude am Leben selbst, an starken Persönlichkeiten — hier kommt es nicht auf die reizvolle Darstellung der Sache an, sondern auf die Illustrierung eines moralischen Exempels durch typische Figuren, die allerdings in der Hand des zu früh gestorbenen Verfassers nur tote Schemen geblieben sind.

Während Brame die von Moore empfangene Anregung in einer höheren Sphäre zu verwerten suchte, nimmt Christian Felix Weiße in seinem Lustspiel „Amalia“, das alte Sujet des „Gamester“ wieder auf, nur mit der Neuerung, daß er aus dem einen Spieler ein Spielerpaar gemacht hat. Der ernste Grundton des englischen Trauerspiels wird hier mit einem aus Rivelle de la Chaussée's „Mélanide“ erborgten Motto ziemlich unorganisch verquidt. Als Mann verkleidet folgt Amalia ihrem Geliebten, der sich mit einer anderen Frau der Spielleidenschaft hingegeben hat. Der angebliche Kavalier spielt hier durchaus die Rolle des Verführers Stuckely. „Ruiniere den Mann, und um der Frauen Tugend kann gehandelt werden.“ Die Verführung scheitert an der Tugend der Rivalin. Amalia verzichtet zu Gunsten der anscheinend leichtsinnigen, in Wahrheit edlen Geliebten. Der Liebhaber steht hier wie Mellefont schwankend zwischen zwei Frauen. Die ebenso edle wie verschmigte Amalia löst den Knoten, indem sie nicht nur den Geliebten wieder freigiebt, sondern auch das liebende und spielende Paar aus seinen Nöten erlöst. Es soll hier die Glückseligkeit erwiesen werden, die ein tugendhaftes Herz um sich verbreitet. Diese Moral wird von der Uneigennütigen selbst ausgesprochen. „Und was für eine Quelle unaussprechlicher Freuden sind nicht Handlungen, durch die wir andere auf der Welt glücklich machen.“ Das Lustspiel verhält sich durchaus moralisierend, es hat nur wenige ohne Zusammenhang hineingetragene komische Elemente, so daß seine Abstammung aus dem ernstesten bürgerlichen Drama in allen Hauptzügen zu erkennen ist. Das beweist schon der äußere Rahmen. Während Weißes Komödien sonst in Deutschland angesiedelt sind, spielt die „Amalia“ in England, im Mutterlande des bürgerlichen Trauerspiels.

In den Bahnen der Engländer und der Sara Sampson bewegt sich noch eine Reihe von bürgerlichen Dramen, die, wie Sauer in seinem „Brame“ ausführt, eine zusammenhängende literarische Gruppe bilden, bis dann die Richtung durch die mächtigeren Erscheinungen der „Minna von Barnhelm“ und der „Emilia Galotti“ nach anderen Zielen geleitet wird. In ihrer äußeren Haltung wie in ihren Motiven hängen diese Dramen, von denen keines ein neues Element

agam
hine
sie
to

hereinträgt, sehr eng zusammen. Streitende Rivalinnen, schwankende Männer, verbrecherische Leidenschaften, Verfolgungen, Erkennungen im Wirtshaus, Unglück des Vaters, das dann bis zum Vaternord gesteigert wird, feindliche Brüder, Blutschande, Wahnsinn — das sind die Motive, die ohne Talent zu den krassesten Wirkungen gesteigert werden. Ihren englischen Mustern folgend erhalten diese Dramen häufig ein überseeisches, exotisches Gepräge; in der Gegenüberstellung von Natur und Kultur lassen sich bereits Rozebue'sche Vorflänge vernehmen. Diese Stücke haben alle etwas unstetes. Es ist, als ob sie den Boden nicht finden können, als ob sie den Mangel des Autochthonen durch Buntheit und Bewegtheit der Handlung zu ersetzen suchen. Im Grunde werden dort weder englische noch deutsche noch andere Sitten geschildert. Immer handelt es sich um einen Konflikt mit der Sittlichkeit an sich, ohne daß die Sitte und die reale Macht gesellschaftlicher Einrichtungen in ihren Wirkungen sich fühlbar machen. Abstrakt bleibt die Kontrastierung von Tugend und Laster, von denen die erstere immer unter einem kräftigen Moralismus den Sieg davonträgt. Diese heimatlose Gruppe der bürgerlichen Dramatik scheint völlig in der Luft zu schweben, weil sie die sozialen Kräfte der bürgerlichen Gesellschaft nicht tatsächlich spielen läßt. Im Mittelpunkt steht gewöhnlich ein Verblendeter oder auch ein verbrecherisches Paar, das seinen Leidenschaften rücksichtslos nachgeht, während Vernunft und Tugend durch edle Freundschaft oder durch aufopfernde Liebe vertreten werden. Es fehlen hier zwei Züge, die vom bürgerlichen Drama erst später ausgebildet werden: das politische Interesse, das in gleicher Weise durch die „Minna“ und die „Emilia“ angeregt wird, und, als Grundlage der gesellschaftlichen Ordnung die Familie, in der Auffassung, wie sie durch Diderot begründet wird. Diese halb englischen Dramen, die noch nicht unter dem Einflusse des Franzosen stehen, übten auf der Bühne eine geringe Wirkung, weil sie noch nicht durch reizvolle Schilderungen des bürgerlichen Kleinlebens zu fesseln vermochten. Die Stücke eines Pfeil, Liebertühn, H. P. Sturz, und die älteren von Brandes enthalten noch völlig der nationalen Eigenart. —

Einem Manne war es vorbehalten, das englische Drama in Deutschland fest anzufiedeln, es aus deutschem Geiste im einheimischen

Gewande wieder erstehen zu lassen. Dieser Mann, der nicht aus der akademischen Sphäre auf die Bühne herabstieg, sondern sich auf ihr mit der Sicherheit des geborenen Theaterkinds bewegte, der erste, der den gemüthlichen Schein vollen Lebens auf der Bühne erweckte und den Grundstock zu einem vollstümlichen Repertoire begründete, war Friedrich Ludwig Schröder.

III.

Friedrich Ludwig Schröder als Dramatiker.

In Schröder ist ein ergreifendes Stück deutscher Theatergeschichte verkörpert. Was er für die deutsche Bühne gethan hat, das zeigt das stattliche Werk von Lizmann, dem hoffentlich bald die Vollenbung beschieden ist. Alle Kämpfe hat er mitgemacht, an allen Siegen gebührt ihm das beste Theil. Er war ein ausgezeichnete Tänzer, stolz auf seine Grotesksprünge und gymnastischen Kunststücke; jahrelang stützte er die Existenz der Aldermann-Schröderschen Gesellschaft nur durch die Anziehungskraft seiner Ballette. Er hat das Ballet als ständigen Theil des Theaters abgeschafft. Er war ein geschickter durch Menschenkenntnis und fruchtbaren Humor inspirierter Improvisator, der selbst den alten Harlekin Kurz-Bernardon durch seine unbeirrbar Geistesgegenwart verblüffte. Er hat mit der Improvisation gründlich aufgeräumt und den Respekt vor dem Worte des Dichters wieder begründet. Die ganze Misere der Wanderbühnen lernte er in frühester Jugend kennen. Als Kind von vier Jahren spielte er schon in Petersburg vor der russischen Kaiserin, seine Truppe durchwanderte ganz Norddeutschland, Mitteldeutschland, die Rheinlande und die nördliche Schweiz. Er schuf das erste stehende Theater großen Stiles, das sich ohne Subventionen im aufreibenden Kampfe mit einem anspruchsvollen Publikum erhielt. Von seiner Mutter Sophie Schröder und seinem Stiefvater Aldermann überkam er die Pflege eines schlichten, naturwahren Stiles, in dem er selbst ein unerreichter Meister geworden ist. Die von seiner mächtigen Persönlichkeit ausgehende Überlieferung geht tief in unser Jahrhundert hinein. Vor allem aber hat er nicht nur die Kunst sondern auch die soziale Stellung des Schauspielersstandes unendlich gehoben durch die eigene nach stürmischer Jugend auf Würde bedachte Lebensführung, durch

die Strenge, mit der er entgegen dem alten Schlenkrian der Prinzipale die Theatergesetze handhabte. Ging er zuweilen gegen seine Leute mit philiströser Engherzigkeit vor, so hat er doch ihre Position gegen das Publikum immer mit Bravour verteidigt. Mußte er sich, der Sitte der Zeit gehorchend, seine wetterwendische Gunst in schmeichelnden Prologen und Epilogen erbitten, so wußte er wieder dieses Publikum mit hartnäckiger Energie zu seinen Kunstanschauungen und Absichten heranzuziehen. Er durfte es wagen, nach einer lauen Aufnahme von „Heinrich IV.“ seinen störrigen Hamburgern die sofortige Wiederaufnahme des Stückes anzukündigen, in der Hoffnung, „daß dieses Meisterwerk Shakespeares immer besser wird verstanden werden.“

Schröder war der erste deutsche Schauspieler, der sich nicht nur zur bürgerlichen Gesellschaft sondern zu den Honoratioren rechnen konnte. Nicht nur, daß er von Fürsten wie Kaiser Joseph und Maria Theresia mit Auszeichnung behandelt wurde — diesen Vorzug theilte er mit manchem fremden Tänzer und Kastraten — aber er genoß in Hamburg, der Stadt, die für eine Bohème sicher keine Sympathieen hat, den Ruf eines ehrenhaften, hochgeachteten Bürgers, in dessen Hause die Partrizier der Republik verkehrten. Vor allem hatte er sich das Ansehen des glücklichen Geschäftsmannes erworben, der ein schwieriges Unternehmen mit den solidesten kaufmännischen Grundsätzen durch die Stürme der Zeit geleitet hatte. Seine Arbeitskraft und seine Intelligenz hatten ihn zum wohlhabendem Manne gemacht, der in seinem Alter als seßhafter Bürger der Muße mit Würde leben konnte.

Schröders Verdienste um die Hebung seines Standes und seiner Kunst, um Bühnentechnik und Regiewesen, sichern ihm, auch wenn er nicht der größte Schauspieler seiner Zeit gewesen wäre, den Ehrenplatz in der Geschichte des deutschen Theaters. Als Einzelner hat er das geleistet, was der verunglückten „Hamburgischen Entreprise“ eines Nationaltheaters mißlungen war. Sein Lebenswerk ist die praktische Ergänzung zu Lessings kritischer Thätigkeit in der Dramaturgie. Die französische Alexandrinertragödie hat er von seiner Bühne verdrängt, der zuerst von Adermann aufgenommenen bürgerlichen Richtung hat er die Bahn geöffnet. Den Spuren des von ihm innig verehrten Lessing folgend hat er zum ersten Male Shakespeare in Shakespeare-

III.

Friedrich Ludwig Schröder als Dramatiker.

In Schröder ist ein ergreifendes Stück deutscher Theatergeschichte verkörpert. Was er für die deutsche Bühne gethan hat, das zeigt das ständliche Werk von Litzmann, dem hoffentlich bald die Vollenbung beschieden ist. Alle Kämpfe hat er mitgemacht, an allen Siegen gebührt ihm das beste Theil. Er war ein ausgezeichnete Tänzer, stolz auf seine Grotesksprünge und gymnastischen Kunststücke; jahrelang stützte er die Existenz der Adermann-Schröderschen Gesellschaft nur durch die Anziehungskraft seiner Ballette. Er hat das Ballet als ständigen Theil des Theaters abgeschafft. Er war ein geschickter durch Menschenkenntnis und fruchtbaren Humor inspirierter Improvisator, der selbst den alten Harlekin Kurz-Bernardon durch seine unbeirrbar Geistesgegenwart verblüffte. Er hat mit der Improvisation gründlich aufgeräumt und den Respekt vor dem Worte des Dichters wieder begründet. Die ganze Misere der Wanderbühnen lernte er in frühester Jugend kennen. Als Kind von vier Jahren spielte er schon in Petersburg vor der russischen Kaiserin, seine Truppe durchwanderte ganz Norddeutschland, Mitteldeutschland, die Rheinlande und die nördliche Schweiz. Er schuf das erste stehende Theater großen Stiles, das sich ohne Subventionen im aufreibenden Kampfe mit einem anspruchsvollen Publikum erhielt. Von seiner Mutter Sophie Schröder und seinem Stiefvater Adermann über einen schlichten, naturwahren Stiles, in dem er ein Meister geworden ist. Die von seiner Mutter überlieferte geht tief in die Geschichte des Theaters zurück, allem aber hat er nicht nur die Stellung des Schauspielers, sondern auch nach stürmischer Jugend auf

die Strenge, mit der er entgegen dem alten Schkendrian der Prinzipale die Theatergesetze handhabte. Ging er zuweilen gegen seine Leute mit philiströser Engherzigkeit vor, so hat er doch ihre Position gegen das Publikum immer mit Bravour verteidigt. Mußte er sich, der Sitte der Zeit gehorchend, seine wetterwendische Gunst in schmeichelnden Prologen und Epilogen erbitten, so mußte er wieder dieses Publikum mit hartnäckiger Energie zu seinen Kunstanschauungen und Absichten heranzuziehen. Er durfte es wagen, nach einer lauen Aufnahme von „Heinrich IV.“ seinen störrigen Hamburgern die sofortige Wiederaufnahme des Stückes anzukündigen, in der Hoffnung, „daß dieses Meisterwerk Shakespeares immer besser wird verstanden werden.“

Schröder war der erste deutsche Schauspieler, der sich nicht nur zur bürgerlichen Gesellschaft sondern zu den Honoratioren rechnen konnte. Nicht nur, daß er von Fürsten wie Kaiser Joseph und Maria Theresia mit Auszeichnung behandelt wurde — diesen Vorzug theilte er mit manchem fremden Tänzer und Kastraten — aber er genoß in Hamburg, der Stadt, die für eine Bohème sicher keine Sympathieen hat, den Ruf eines ehrenhaften, hochgeachteten Bürgers, in dessen Hause die Partrizier der Republik verkehrten. Vor allem hatte er sich das Ansehen des glücklichen Geschäftsmannes erworben, der ein schwieriges Unternehmen mit den solidesten kaufmännischen Grundsätzen durch die Stürme der Zeit geleitet hatte. Seine Arbeitskraft und seine Intelligenz hatten ihn zum wohlhabendem Manne gemacht, der in seinem Alter als seßhafter Bürger der Muße mit Würde leben konnte.

Schröders Verdienste um die Hebung seines Standes und seiner Kunst, um Bühnentechnik und Regiewesen, sichern ihm, auch wenn er nicht der größte Schauspieler seiner Zeit gewesen wäre, den Ehrenplatz in der Geschichte des deutschen Theaters. Als ~~Erster~~ hat er geleistet, was der vernünftigen „Hamburgischen ~~Erkenntnis~~“ eines

kluge

Sein Lebenswerk ist die nachhaltige Thätigkeit in der Dramaturgie, die hat er von seiner Kunst angenommenen bürgerlichen Tugend Spuren des von ihm mitgetheilten Mehr Spätkomm II. ~~Erkenntnis~~

schem Geiste darzustellen versucht. Uns interessieren hier seine eigenen dramatischen Schöpfungen und seine Bearbeitungen, von denen viele einen selbständigen Wert haben. Es gilt eine Betrachtung, was für neue Elemente Schröder dem deutschen Repertoire zugeführt, in welcher Richtung er das theatralische Leben entwickelt hat. Wir werden finden, daß er nicht nur als fruchtbarer Theaterschriftsteller eine Rolle spielt, sondern daß er ein ganzes Gebiet bürgerlichen deutschen Lebens der Bühne erworben hat. Er hat Züge, die seine Vorgänger nicht haben, die aber später von noch erfolgreicherem Dramatikern wie Jffland und Kopehne aufgenommen und ausgebeutet werden.

Dem bürgerlichen Drama fehlte der Reiz der realistischen Sittenschilderung, die von der Komödie einseitig gepflegt worden war. Die Stücke hatten kein Fleisch, keine Lebensfarbe, und man brauchte die Augen nicht, um zu sehen, um sich naiv an der Illusion zu erfreuen, sondern um ihnen der Thränen wohlthätigen Lauf entströmen zu lassen. Ihre Sprache, auch die der „Sara Sampson“, war akademisch dozierend gewesen, sie hatte den Ton des geselligen Umgangs noch nicht finden können. Die Kluft zwischen dem litterarischen Schriftsteller und der Bühne, die bis Gottsched noch in ihrer trennenden Schroffheit bestanden hatte, ist in diesen dünnen nur moralisierenden Stücken noch nicht völlig überbrückt.

Schröders dramatische Thätigkeit hat ganz andere Voraussetzungen. Er ist einer der ersten Schauspieler, der regelmäßige Stücke macht. Ihn trennte kein Abstand vom Theater wie die akademischen Schriftsteller, welche sich höchst unsicher und steif auf der Bühne bewegten. Er kannte aber auch das Leben, im weitesten Umfange, in Höhen und Tiefen. Seine Anschauung ist durch keinen Provinzialismus beengt, er hat Deutschland durchwandert und mit seinem hellen Blicke beobachtet. Schröder ging von englischen Dramen aus, er bearbeitete französische, spanische, italienische Stücke, und alles, was er anfaßte, wurde unter seinen Händen deutsch, es existierte in der Sphäre wirklichen Lebens, in der deutsch bürgerlichen Enge mit ihren Beschränkungen und mit ihren charakteristischen Eigenarten. Seine eigene norddeutsche Natur geht weit über die Traditionen der sächsischen Politur hinaus. Seine Stücke zogen das Publikum mit dauernder Wirkung an, weil es sich hier in seinem

freundlich dargestellten Kleinleben wieder fand. Ein Gefühl der Behaglichkeit strömte von der Bühne, eine intimere freundschaftliche Beziehung wurde zwischen der Rampe und dem Parterre hergestellt. Die dort auftretenden Personen bewegten sich ganz zwanglos und natürlich, sie waren nicht nur Zahlen in einem moralischen Rechenexempel, sondern sie lebten sich recht behaglich und weitläufig aus. Sie hatten keine Eile, mit der Handlung fertig zu werden; sie aßen und tranken, sie erörterten die nächsten und kleinsten Beziehungen des Lebens. Da gab es keine Adraste und Theophane mehr, auch keine Sirs, die einen allgemeinen bürgerlichen Noth anhaben, sondern Jeder hatte im Leben bestimmten Rang und Stand, trug Civil oder Uniform, war Hofrat oder Major. Man kannte seine Verhältnisse, seine Vermögenslage, man war von seiner Vergangenheit stets genau unterrichtet. Hier war erfüllt, was Diderot als Theoretiker erstrebte. Man sah wie ein teilnehmender Nachbar in ein Nebenhaus hinein, wo sich irgend ein merkwürdiger Fall abspielte mit allen kleinen Zügen und Umständen, die das tägliche Leben mit sich führt. Dem moralischen Ernste des bürgerlichen Dramas waren die Reize der Komödie zugesellt. Auf Schröders Bühne breitet sich das bürgerliche Leben zum ersten Male mit mannigfaltiger Fülle aus; ein Gefühl der Wohnlichkeit und Behaglichkeit überkommt den noch, der von seinen Vorgängern zu ihm gelangt. Hier ist alles gesehen, konkret vorhanden. Diese Personen sprechen nicht nur, sie leben — nicht vom Leben des Geistes, aber von dem nüchternen Leben mäßiger Wirklichkeit, die durch das Temperament eines ernsthaften, tüchtigen Mannes gesehen ist. Dieser Mann war Schauspieler und hatte die mühelose Gabe, seine Beobachtungen theatergemäß mit deutlicher Plastik zu verkörpern. Wohl durfte Schiller zürnen:

„Nichts! Man siehet bei uns nur Pfarrer, Commerzienräte, Fähndriche, Secretärs oder Husarenmajors.“

Aber das Theater, auf dem täglich gespielt wird, das von der Menge abhängt, braucht nun einmal einen festen Bestand von leichteren anziehenden Stücken, und in Goethes Weimarischem Repertoire spielten Schröders, Ifflands, Rosebues Dramen dieselbe überragende Rolle wie in jedem anderen. Die Aufführung von Goethes eigenen Werken, von Lessing und Schiller kommen der Zahl nach gegen diese

tägliche Nahrung des Publikums kaum in Betracht. Dieser Zustand ist der normale, solange das Theater als geschäftliches Unternehmen vom Publikum erhalten wird, und dieses Verhältnis ist vielleicht auch das richtige, wie eben auf sechs Wochentage nur ein Sonntag kommt.

Schröder ging von der ihm wohl vertrauten englischen Litteratur aus. Die wilden Komödien von Farquhar, Congreve, Wycherley bändigte er in ihrer Zügellosigkeit, er reinigte sie von ihren sittlichen Bedenklichkeiten, von allem, was eine weichlichere Delikatesse verletzen konnte. Indem er sie dem moralischen Zwecke unterwarf, gab er ihnen seine eigene ernsthaft bürgerliche Gesinnung und er schrieb sie in eine lebendige breit motivierende Sprache um, die komische und rührende Züge zu einem gemüthlich berebten Ausdruck vereinigte. Überall hielt er sich in der Mitte. Während er die frechen Lustspiele der Restaurationsepöche zu einem ehrbaren Genre umschuf, milberte er die strengen Trauerspiele der Moore und Ello, da er keine Katastrophe zulassen wollte, die über das Maß der wirklichen bürgerlichen Verhältnisse hinausginge. Er selbst erklärte, daß das Laster nicht immer zur Katastrophe führen mußte; man solle nur seine bedenklichen Folgen zeigen. Indem er den tragischen Ernst dieser englischen Dramen mit der Versöhnlichkeit des Lustspiels verschmolz, erfand er die Mittulgattung des rührenden Familiengemäldes, die er zu seiner erfolgreichsten Spezialität ausgebildet hat. Die Szene der meisten deutschen Dramen ist das Wirtshaus, Diderots Personen sind fortwährend in einem Salon versammelt, die englischen Lust- und Trauerspiele tummeln sich fortwährend im Hause, auf der Straße, in Kneipen, Spielhöllen und an noch schlimmeren Orten. Schröder führt zum ersten Male in eine Häuslichkeit, in der wirklich alle Elemente der Familie beisammen sind. Er giebt zum ersten Male ein vollständiges Bild des Zusammenlebens unter einem Dache, in dem allen Familiengliedern ihre natürliche Stellung und Wirksamkeit zuerkannt ist. Das Verhältnis der Eltern zu den Kindern ist hier nicht nur ein moralisch-didaktisches, sondern ein natürliches, wie es durch die Notwendigkeit, durch Gewohnheit und Instinkt gegeben ist. Trotzdem ist Schröder von einem wirklichen bürgerlichen Drama, in dem die sozialen Faktoren lebendige und bestimmende Kräfte werden, noch weit entfernt. So wenig wie Diderot kann er ohne Theatercoups

auskommen, und diese meistert er als erfahrener Kenner. Die Enge und Regelmäßigkeit des bürgerlichen Lebens wird immer durch ein Wunder unterbrochen, das meistens den Satz beweist: Wo die Not am höchsten, ist Gottes Hülfe am nächsten. Diese Mischung von plattester Wirklichkeit mit einer aufgepflanzten angenehmen Illusion hat auf der Bühne noch niemals versagt. Wir sehen in ganz gewöhnliche alltägliche Verhältnisse hinein, aber vorher hat sich etwas außerordentliches begeben, das dann am Schlusse des Stückes wieder heilsam, rettend in Erscheinung tritt. Und der Sinn des Ganzen läuft immer auf die bürgerliche Wahrheit hinaus, daß Geld haben besser ist als keins haben. Die Tugend, welche vier Akte lang brav gedarbt hat, zieht im fünften aus einem bereitwillig geöffneten Beutel mit magnetischer Kraft das Gold zu sich. Niemals erscheint das Geld in seinen sozialen Wirkungen, in seinen Wechselbeziehungen mit allen Regungen des Lebens; niemals wird sein Erwerb, sein Verhältnis zur Arbeit betrachtet, sondern es tritt immer als Schatz auf, der Lebensfreude und Genuß erlaubt, als Geschenk, das man sich zuwirft. Diesen Gang zur Wohlthätigkeit haben seine Nachahmer von ihm übernommen, wie sie ihn überhaupt stets fleißig benutzt haben, aber in einer Beziehung steht er ihnen noch völlig fern als Vertreter einer älteren Epoche.

Schröder ist gänzlich unpolitisch. Er bekämpft menschliche Verirrungen, Laster, Mißstände im allgemeinen, ohne dafür bestimmte Personen, Stände oder Einrichtungen verantwortlich zu machen. Sein Horizont ist durch die bürgerliche Häuslichkeit begrenzt, und in dieser kommen, wie überall, moralische Krankheiten und Heilungen vor. Er schildert auch aristokratische Kreise; niemals aber macht er den beliebten Standesunterschied zum dramatischen Sujet, er opponiert nicht der adligen Willkür und Zügellosigkeit mit der ehrbaren, schlichten Tugend des Bürgers. Das Bürgertum ist bei ihm eine abgeschlossene Welt, das mit der Pflege seiner inneren Interessen beschäftigt ist. Schröder als naturalisierter Hamburger, als Angehöriger der reichsten deutschen Handelsstadt, hatte persönlich keinen Grund, sich um die Reibungen zu kümmern, die sich zwischen Adel und Mittelstand in den monarchischen Staaten abspielten. In fast allen bürgerlichen Dramen, die nach der Emilia Galotti erschienen, steht ein fürstlicher

Hof im Hintergrunde. Wenn er auch nicht immer in Erscheinung tritt, so ist seine Macht doch vorhanden und in ihren mittelbaren Wirkungen fühlbar. Wir finden dort meist im Gegensatz zum thätigen Bürgertum eine Menge von Existenzen, die nur dem Hofe Stellung und äußere Würde verdanken. Bei Schröder fehlt dieses Verhältnis zum Absolutismus, von dem noch weiter die Rede sein wird, noch vollständig. Der Hamburgische Dramatiker steht weder in dem meist zahmen Kampfe mit dem Duodezfürstentum, noch beteiligt er sich an den loyalen Verbeugungen vor dem aufgeklärten Despotismus, die gewisse preussische und österreichische Dramatiker in derselben Zeit zu ihrer Spezialität machen. Schröder steht noch in der älteren ganz allgemein moralisierenden Richtung des bürgerlichen Dramas. Die Tugend bekämpft das Laster, das durchaus noch nicht durch einen intriganten Kammerherrn oder durch eine verführerische Courtisane vertreten sein muß. Politische Tendenzen, welche die Dramen der siebziger und achtziger Jahre vollständig erfüllen, liegen seiner Gesinnung gänzlich fern. Sie liegen ihm auch litterarisch fern, weil er sich zunächst an die englischen Stücke angeschlossen hatte, in denen naturgemäß von der Auflehnung der Bourgeoisie gegen den kleinen Despotismus keine Rede sein konnte. Eine Katastrophe, die durch den Standesunterschied verschuldet wird, hat er niemals herbeigeführt, wie er ja überhaupt Katastrophen nicht liebte und nur die Gefahren der Leidenschaften warnend darstellte. Dieses mildernde Verfahren wandte er auch bei seinen Bearbeitungen an, nur den Shakespeare ließ er in den Hauptsachen unangetastet, allen anderen Mustern aber gab er konsequent einen versöhnlichen Ausgang, der ohne tragische Erschütterung dem Zwecke der moralischen Aufklärung genügte. Bearbeitungen und Übersetzungen sind immer dankbare Objekte für stilistische und psychologische Vergleichen; sie verraten häufig mehr als Originale, wenigstens geben sie auffallendere, in die Augen springende Gesichtspunkte.

So gelang es Schröder mühelos, das trostige Bauernstück Calderons, den „Richter von Zalamea“ in die moralischen Tendenzen der Aufklärungszeit hinein zu übersetzen. Aus dem Alfalben Crespo wurde ein Amtmann Graumann, aus Don Lope ein General von Stern, und aus dem gehängten Hauptmann ein glücklicher Bräutigam.

Bei Calderon wird der junge Offizier von einer roh ausbrechenden Leidenschaft plötzlich erfaßt. Bei Schröder hat er die Tochter des Amtmanns schon vorher gekannt und ihr in Büchten nachgestellt — ein ganz typischer Zug der Dramatik vor der Genieperiode. Mit ihrer geradlinigen Psychologie will sie alles erklären; plötzliche Leidenschaft ist ihr fremd, jede Abirrung muß weitläufig motiviert werden. Die psychologische Mechanik, die nur die Triebkräfte Tugend und Laster kennt, läßt keine Sprünge, keine gewaltigen Ausbrüche der Sinnlichkeit zu.

Im „Amtmann“ ist die Familie Graumann aus einer bäuerlichen zu einer bürgerlichen geworden. Das Thema wird von der Tochter Luise gleich nüchtern, spießbürgerlich angefaßt. „— so eine vornehme Visite hat schon manch' Unheil in bürgerlichen Häusern angerichtet. Die Herren vom Adel machen sich gern auf Unkosten von unser ein's lustig, und wie leicht sind wir armen Bürgermädchen dann ewiglich vor der Welt blamirt.“ Die Bauerntochter Isabel des spanischen Originals hat den starren Ehrbegriff ihres Vaters. Das deutsche Mädchen hat seine Tugend, und diese abstrakte Tugend erweist sich als der mächtigste Hebel zu einer glücklichen Lösung. Der Respekt vor ihr hindert den Offizier, der hier nicht mehr der Sohn sondern nur der Neffe des Generals ist, das entführte Mädchen auch zu entehren. Der Vater selbst sieht es ein. „Ach, Herr von Stern, man brauchte Ihnen nur die Tugend zu zeigen, um zu verhindern, daß Sie nicht auf Abwege geriethen.“ Und die empfindsame Luise, die den Kavaliere natürlich auch nicht haßt, pflichtet dieser Auffassung gern bei. „Nie war eine so wilde That wie diese von deutlicheren Beweisen der zärtlichsten Ehrfurcht begleitet.“

Aus dem trozigen Dorfrichter Crespo ist ein zahmer königlicher Beamter mit aufgeklärtesten Grundsätzen geworden. Der spanische Alcalde vertritt nur das Gesetz des Dorfes Zalamea mit dem einfachen logischen Anspruch, daß er Jedermann, der dieses Gesetz in seinem Banntreife verletzt, aufknüpfen lassen darf. Der Amtmann Graumann deklamiert für die Humanität, für die „heiligsten Gesetze der Menschheit.“ Und zum Schlusse wird er als weiser und gerechter Richter durch einen Brief des Königs zum Direktor des Obersten Justiztribunals ernannt. Bei Schröder muß alles in natür-

licher und begründeter Weise zugehen. Sogar die natürliche Sympathie, welche Crespo und Don Pedro, diese durch ihren Stand so verschiedenen, durch ihre Gesinnung so gleichen Männer für einander empfinden, muß noch besonders motiviert werden. Der Amtmann hat dem General einmal das Leben gerettet, er wird erst später als sein früherer Offizier erkannt. Unter dem angenommenen Namen „Graumann“ verbirgt sich ein Herr von Adel, und so kann eine standesgemäße Heirat zur Befriedigung der beiden Liebenden und des Publikums geschlossen werden.

Wie den „Richter von Salamea“ so hat Schröder auch die englischen bürgerlichen Trauerspiele bearbeitet, indem er sie, häufig mit Benutzung von französischen Übersetzungen, dem weichlicheren Geschmack seiner Zeit anpaßte. Er fand die Mitte zwischen ihrer grobrealistischen Darstellung und den empfindsamen Tugendpredigten Diderots. Niemals zeigt er das Laster, ohne es moralisch zu verurteilen und in seinen schädlichen Folgen aufzuheben. Immer zieht er das sittliche Fazit. Die Zuschauer, die seine Stücke verlassen, können bestimmte Antworten auf Fragen des täglichen Lebens, der Führung eines Hausstandes, der Kindererziehung u. s. w. mit nach Hause nehmen. So hat er dem „London Prodigal“, dem „George Barnwell“, dem „Beverley“ durch eine sentimentale Modernisierung ein längeres Nachleben auf der deutschen Bühne gesichert. Auch den Exotismus hat er aus den englischen Dramen entnommen und ihn mit moderner Empfindsamkeit behandelt.

Der Exotismus bildet einen starken theatralischen Reiz für das Durchschnittspublikum, besonders wenn er künstlich und unwahr zu einer leichten Polemik gegen die Kulturwelt gebraucht wird. Die englischen Stücke spielen vielfach in Kolonien, auf einsamen Inseln, wo Europäer und Barbaren zusammenstoßen. Sie bringen Abenteuer und seltsame Rettungen. Die Aufopferung einer Wilden für einen Europäer wird zu einem beliebten Gegenstande. Der Schiffbruch ist ein einfaches Mittel, um Personen auseinander oder zusammen zu bringen. Diese Besonderheiten sind meistens nur dazu da, um die Verwicklung herbeizuführen und um verbrauchte Motive durch diese Verletzung neu erscheinen zu lassen. Erst später wird versucht, die Tropen zu beleben und ihre wirkliche Natur darzustellen.

Die Schilderung der Naturvölker ist von Rousseauschen Ideen völlig beherrscht. Natur und Kultur werden wie Gut und Böse einander gegenübergestellt, wobei sich die Wilden stets als die besseren Menschen erweisen. Von der Entwicklung dieser auch die Wissenschaften beherrschenden Anschauung wird bei Kozebue weiter die Rede sein. — Schröder hat in seiner Bearbeitung der Colmanschen Oper „Yncle und Yariko“ die exotische Landschaft verwandt; er hat hier einen Stoff benutzt, der auch von Gellert zu einer moralischen Erzählung umgewandelt war, der in Chamforts Lustspiel „La jeune Indienne“, in Marmontels „L'amitié à l'épreuve“ in den „Contes moraux“ benutzt wird. Hier ist die Vorstufe zu Kozebues peruanischen und anderen überseeischen Dramen, zu seinen „Indianern in England“, und die berühmte Gurli hat schon in Schröders Yariko eine Vorgängerin, die von der Natur schwärmt, als ob sie Klopstock und Rousseau gelesen hätte. „Des Nachts will ich dich an schöne Plätze führen; und im Mondschein soll dich die Nachtigall erfreuen.“ Die Wilden sind ganz natürliche Tugend. Sie wissen nicht, was Lügen und Betrügen ist. Ihre unschuldvolle Sittlichkeit ist eine stete Kritik der Civilisation. Immerhin ist Schröders Empfindsamkeit noch eine männliche Empfindung gegen die verlogene Mache, mit der später Kozebues Gurli die Herzen oder vielmehr die Sinne des Publikums eroberte.

Überall ist Schröder der Vermittler zwischen Altem und Neuem. Wie er die englischen Stücke reinigt, um sie der Moralität seines Familiendramas zu unterwerfen, so nutzt er auch die bewährten Motive der französischen Charakterkomödie für seine pädagogischen Tendenzen aus. Der bürgerliche Dramatiker läßt sich ihre sichere Wirkung, die eine auf die Stirn geschriebene Verfehrtheit immer erzielt, nicht gern entgehen. Aber er muß an der vernünftigen Natur des Menschen festhalten; die Verirrung muß in ihrem Ursprung erklärt und als vorübergehende Störung vernünftiger Tugend beseitigt werden. Die Narren werden nun nicht mehr als unheilbar dem Spotte ausgeliefert, sondern sie werden als Kranke einer philanthropischen Therapeutik übergeben. Aus dieser Mischung von ursprünglicher Theaterkomik und sentimentalem moralischen Interesse entspringen die Menschenfeinde und Sonderlinge, die im Grunde

weder das eine noch das andere sind und unter der Maske ein edles Herz verbergen. Eine Besonderheit des Charakters, Ausschließlichkeit im Benehmen, Gebrüchtheit oder Melancholie würde uns heute als dramatisches Motiv sehr wenig interessieren. Die Vernunft verlangt aber, daß der Mensch nicht nur tugendhaft sondern auch gesellig, freundschaftlich und freundlich sei. Heiterkeit und Mittheilbarkeit, die aus dem Interesse für den Nächsten fließen, werden zum Werte des Individuums mit hinzugerechnet. „Nur Feinde der Tugend sind Feinde der Lust“ heißt es bei Gleim. Die immer vor sich schwebende Fiktion eines typischen Vernunftwesens läßt einen aus der Regel schlagenden eigengewachsenen Individualismus nicht zu.

Die Menschenfeinde des bürgerlichen Dramas haben weder den gewaltigen Haß des Shakespeareschen Timon noch die krankhafte Verbitterung von Molières Alceste. Ihre Abkehr vom Menschengeschlecht stammt nur aus übergroßer Güte und Empfindlichkeit. Sie sind die Opfer großer Enttäuschungen und sie lehren schnell zum moralischen Optimismus zurück, wenn eine edle Handlung sie wieder an die Tugend glauben läßt. Der erste Typus dieser Art ist der Baron Hartwik in Schröders „Fähdrich“, der sich, von dem meisterhaften Spiele des Verfassers in dieser Rolle unterstützt, eine starke Beliebtheit errang und auch im Auslande häufig gegeben wurde. Dieser Baron war eine edle, wohlwollende Natur. Durch eigene und fremde Schuld ist er gegen seine ursprüngliche Anlage zum Misanthropen geworden. „Warum leid ich Herr? warum kommt kein Schlummer in mein Auge? warum bin ich fied? warum verlir ich mein Gedächtnis? warum ist mir die Welt verhaßt? — Weil ich ein Mensch war, weil ich den Trieben meines Blutes folgte, die ich mir nicht gab.“ Trotz dieser Wandlung folgt er im Geheimen dem Triebe seines Wohlwollens und seines Mitleids. Eine verschwenderische Wohlthätigkeit ergießt sich von diesem angeblichen Menschenfeinde auf alle guten und bedrängten Menschen, die ihm nahe kommen. Da er seine verlorene Geliebte und seinen Sohn wiederfindet, fällt auch die Maske der Menschenfeindschaft von ihm ab, und seine nie verleugnete Menschlichkeit wird nun auch gefällig, heiter und offen. Von diesem Sonderling, der aus zu großer Menschenfreundschaft zum Menschenfeinde ward, gingen zahlreiche

Nachahmungen aus. Rozebue, der gern auf Schröders Spuren ging, hat diese Figur in seinem noch erfolgreicherem Stücke „Menschenhaß und Reue“ mit überlegenem Raffinement ausbeutet. Wir werden auf diesen Typus, der Herder interessierte, der von den Geniedramatikern und dem jungen Schiller aufgenommen wurde, in seiner späteren Entwicklung zurückkommen.

Mit dem Baron Harrwitz im „Fähnrich“ hatte Schröder einen theatralisch höchst wirksamen Charakter auf die Bühne gestellt. In seinem noch beliebteren „Bettel aus Lissabon“ schuf er das vorbildliche Muster des deutschen Familiengemäldes. Dieses Stück ist nach seinem Thema eine von den zahlreichen Variationen des Diderotschen „Père de famille“, ohne daß in seinem echt deutschen Charakter auch nur eine Spur französischen Einflusses zu entdecken wäre. Auf dieser Gattung lastet die ganze Misere des deutschen Bürgertums im vorigen Jahrhundert, die Niedrigkeit seiner Interessen, die Platttheit seiner Anschauungen über Menschenhicksal und Menschenglück. Sehr bezeichnend ist die Stellung der vulgären Kritik zu diesen Produkten. Sie werden garnicht als Erzeugnisse der Kunst aufgefaßt sondern als wirkliche Begebenheiten, an denen man denselben Anteil nimmt, wie wenn sie von einem teilnehmenden Nachbar oder von der Zeitung berichtet würden. Diese Stücke werden nur nach dem erreichten Wirklichkeitsgrade und nach ihrer sofort verwertbaren praktischen Moral beurteilt. Interessieren die Personen, so will das Publikum sie in ihrem weiteren Lebensgange wiedersehen, und eine Fortsetzung wird von dem gefälligen Dichter oder von einem anderen industriösen Schriftsteller geleistet. In seinen „dramaturgischen Monaten“ ist Johann Friedrich Schink von der „Wahrheit der dargestellten Welt“ entzückt, von den echt menschlichen Sitten und den tiefwirkenden Situationen. „Wo fehlt es an Familien, die nicht in ähnlicher Situation gewesen sind?“ Das bürgerliche Drama hat hier den Boden, nach dem es hinstrebte, erreicht. Die Welt des Theaters erhebt sich um keinen Zoll mehr über die Welt des Publikums. Hier findet der Pfahlbürger seine Schmerzen und seine Freuden wieder, hier werden seine Angelegenheiten als die wichtigsten behandelt. Hier werden ihm Vorschriften gegeben, wie er sich in seiner kleinen Welt zu bewegen hat. Verirrungen werden ihm mit warnendem

Finger gezeigt, seine Pflichten in belehrendem Tone gewiesen, und er verläßt das Theater mit der Überzeugung, daß der Gerechte in der besten aller Welten nie unbelohnt leidet, daß seine stille Tugend ihn zur Glückseligkeit führt.

Im „Bettel aus Lissabon“ ist Diderots Theorie von der „condition“ in Wahrheit erst zur That geworden. Der Franzose deklamiert nur über die Aufgaben des Hausvaters. Sein d'Orbesson ist ein aufgeklärter Mann, der seine Pflichten philosophisch durchdacht hat und mit ihnen in keinen inneren Konflikt kommt. Er ist nur Hausvater und trägt nur die Züge, die sich aus dieser Stellung ergeben. Schröder zeichnet einen Mann, der seiner Bestimmung nicht gewachsen ist, dessen Hauswesen aus Mangel an Zucht und Strenge zu Grunde zu gehen droht. Aus diesem Mißverhältnis ergibt sich die viel stärkere praktische Wirkung auf den Zuschauer. Alle die kleinen Sorgen und Nöte werden erörtert, die Jeder von Hause aus kennt. Alle in der Alltäglichkeit vorkommenden Mißstände werden in ihren Folgen für das Familienleben geschildert. Da ist die verschwenderische Frau, die den Mann ruiniert, wobei sie von ihren vermahrlosten Kindern unterstützt wird; da ist der schwache Familienvater, der, ein warnendes Beispiel, die Zügel aus der Hand gegeben hat und den Ruin des Hauses vor seinen Augen sieht. Dem Zuschauer wird kein Detail geschenkt. Man hört den Ankauf von „chemises à la Guimar“ beraten; man wird ganz genau unterrichtet, wie die Familie das dem Vater abgetroffene Geld verthut. Auf der einen Seite die gewöhnliche Misere in breiter Darstellung, auf der anderen wieder plötzliche Romantik, welche die spießbürgerliche Eintönigkeit in angenehmer Weise unterbricht. Diese beiden Welten des Wahrscheinlichsten und des Unwahrscheinlichen spielen immer in einander hinein. Die gutgeratene Tochter erster Ehe hat von einem inzwischen gestorbenen Offizier ein Kind, das sie für ein fremdes ausgibt, aber sie kann seine Legitimität durch Papiere beweisen. Dieses romantische Ereignis liegt weit vor dem Beginn des Stückes. Dann der reiche Bettel aus Lissabon, der unter der Maske eines schlichten Mannes unerkannt in der darbenenden Familie weilt, der Tugend und Laster reinlich scheidet und dann zum Schlusse sein großes Herz und seinen großen Geldbeutel aufthut.

Alle bedeutenden Angelegenheiten sind hier ausgeschlossen. Der Rahmen dieser Kunst ist durch den engsten Kreis des Familienlebens gegeben. Vom öffentlichen Leben, vom Staatswesen ist hier nicht die Rede. Überhaupt entbehrt diese Gattung jedes prinzipiellen Gehalts. Niemals werden die Institutionen der Ehe, der Familie an sich in Erwägung gezogen, sondern es werden nur Ausnahmen rektifiziert, die innerhalb dieser Ordnung vorkommen. Der Bürger ist gänzlich als Privater aufgefaßt, er erscheint nicht im Zusammenhange mit größeren Verhältnissen, nicht in der Abhängigkeit von den ökonomischen Mächten. Der Typus des thätigen, erwerbenden Bürgers, im Gegensatz zum genießenden Adel, wird erst von Jffland ausgebildet. Hier ist immer nur von Glück und Unglück, von Tugend und Laster die Rede, von Geld, aber nicht von Erwerb, von Versorgung und Diensten, aber nicht von eigener fruchtbarer Thätigkeit, sondern von Erbschaften und Schenkungen, die den Tugendhaften zufallen. Das Bürgertum wird hier noch nicht bei der Arbeit aufgesucht. Hier ist noch kein Ton von Kraftgefühl, von Bürgerstolz; es ist eine enge, gedrückte Welt, in der man viel leidende aber keine thätigen Menschen sieht.

In Schröders Dramatik ist diese Welt noch erträglich durch seine philiströse aber anständige Gesinnung, die sich nie verleugnet. Er war im Leben eine feste, unabhängige Natur von weit größerem bürgerlichen Stolze als seine Stücke zeigen. Aber er schrieb für sein Publikum als Theaterdirektor, der an ein litterarisches Fortleben kaum dachte. Wohl hatte seine Nachgiebigkeit gegen das Publikum eine Grenze, aber eine moralische, keine künstlerische. Nach seiner Überzeugung mußte ein „von den Muses begeisterter Mensch“ ein achtungswerter Bürger sein, der seiner Verantwortlichkeit bewußt das ihm gegebene Talent zur Besserung seiner Mitbürger anwendet. Diesen Standpunkt hat er sein Leben lang festgehalten. Alles nur Poetische schien ihm erzentrisch. Schauspiele in Versen waren für ihn „Klingklangstücke“. Schillers „Jungfrau von Orleans“ mißfiel ihm, weil sie den Aberglauben fördern könnte. Als er nach langjähriger Unterbrechung im Jahre 1811 die Leitung seines alten Theaters wieder übernahm, versuchte er, ohne Rücksicht auf den veränderten Zeitgeschmack das Repertoire seiner guten alten Zeit hart-

nädig wieder herzustellen. Aber der platte Realismus, der in eine platte Moral endete, konnte das Hamburgische Publikum, das Schiller verehrte, das sich an die bunten Reize des romantischen Dramas, der Schicksalstragödie, gewöhnt hatte, naturgemäß nicht mehr fesseln. Anonyme Kunstfreunde hielten ihn, das Theater wieder genießbar zu machen, seine Hörer nicht wie Kinder mit langweiliger Schulmeistermoral zu regalisieren. Eine respectable Borniertheit machte den im Leben so klar sehenden Mann gegen die ästhetische Umwälzung blind. Er wußte nichts von den Rechten der Phantasie, nichts von der eigenen Welt des Genies, obgleich er Shakespeare bearbeitet hatte. Bis an sein Ende blieb er in der Meinung des achtzehnten Jahrhunderts befangen, daß die Schaubühne eine moralische Besserungsanstalt ist, daß sie die Gesetzgebung ergänzen kann und das mächtigste Mittel zur Aufklärung der Menschheit darstellt. Hatten ihm doch Bühnen- und Weltkenntnis dichten helfen, hatte er doch sogar eine gewisse Originalität errungen. Er war ein guter Beobachter, hatte eine klare Auffassung des Wirklichen; eigentlich dichterische Vorzüge wurden bei ihm durch eine herzliche Anteilnahme, durch menschliche Wärme ersetzt. In seinen Werken lebt eine feste Rechtlichkeit und eine gehaltene, männliche Jovialität. Seine Sprache, die immer der Situation angemessen, lebhaft und charakteristisch ist, giebt die Gefühlstöne warm ohne Übertreibung wieder, sie trifft auch ohne weitläufige Floskeln den Ton der Gesellschaft, so daß man noch heute die Mehrzahl seiner Dramen ohne Ermüdung lesen kann.

IV.

Frankreich. Die Comédie larmoyante. Diderot. Mercier. Sedaine.

Die deutsche Opposition gegen die klassizistische Litteratur war zugleich eine Erhebung gegen die geistige Fremdherrschaft Frankreichs. In dem aristokratischen Genre wurde zugleich das fremdländische bekämpft. Die deutsche Bildung ist demokratisch, ein Werk des aufsteigenden Bürgertums, sie ist im bewußten Gegensatze zur französischen Bildung des Adels groß geworden. Die Aufklärung, welche den weitherzigsten Kosmopolitismus verkündet, ist ihrer Wirkung nach national, weil sie über der politischen Zersplitterung, über den Mißbildungen der verfallenden Feudalität die geistige Einheit Deutschlands zu begründen sucht, weil das nationale Bewußtsein sich zuerst in der geistigen Konkurrenz mit den politisch vorgeschrittenen Nachbarn erprobt. Der Patriotismus des achtzehnten Jahrhunderts hat ganz andere Tendenzen als der des neunzehnten, der in den großen nationalen Kämpfen entstanden und in einen gereizten und erbitterten Chauvinismus ausgeartet ist. Dieser deutsche Patriotismus des achtzehnten Jahrhunderts verlangt nicht nach der äußeren Ausbreitung von Herrschaft und Macht, sondern er gipfelt in dem Bestreben, die nationale Bildung zu erhöhen, durch die Stärkung der inneren Kultur die Ebenbürtigkeit mit den westlichen Völkern von höherer sozialer Entwicklung zu erringen.

Anders in Frankreich! Die französische Bildung ist aristokratisch, die Blütezeit der Litteratur ist zugleich die Zeit der stärksten nationalen Machtentfaltung, der höchsten Ausbildung des politischen Autoritätsgedankens, sie empfängt einen Schimmer von dem Glanze des absoluten Königtums, das sie verherrlicht. Sie ist der feinste Ausdruck

hochentwickelter Bildung, an der jeder Franzose als Erbe für sich einen Teil beansprucht; er fühlt sich als Aristokrat im Verhältnis zu den anderen europäischen Völkern, da er sich berufen glaubt, die alte romanische Bildung zu wahren, die Kultur der Form, die Forderungen des Geschmacks gegen Barbaren zu verteidigen. Daher der Vorwurf, den man litterarischen Neuerern immer als den schwersten entgegengerufen hat, nicht daß ihre Sache an sich schlecht sei, sondern „que ce n'est pas français“, ein Argument, dessen Voltaire sich mit Vorliebe bediente, das allen litterarischen Revolutionären, sowohl Diderot als auch der Frau von Stael, den Romantikern wie den Naturalisten als letzte Abwehr entgegengehalten worden ist. Daher die geringe Dauer des Einflusses, den das Ausland auf die selbstgenügsame Bildung Frankreichs ausgeübt hat. Zur Zeit Rousseaus war Frankreich von englischer Litteratur geradezu überschwemmt, so daß die Hüter der Tradition die Anglomanie heftig angriffen und in ihrer Besorgnis eine Teutomanie von gleicher Verderblichkeit voraus sagten. Die politische Anspannung der großen Revolution und die nationale Machtentfaltung unter dem ersten Kaiserreiche warfen diese Fremdstoffe mit einer heftigen Reaktion aus dem geistigen Leben wieder heraus. So konnte unter dem Schutze des neuen Cäsar ein blutloser offizieller Klassizismus gezüchtet werden, der als ein kümmerlicher Epigone von der geistigen Entwicklung der Zeit weit überholt wurde.

In dem Lande der großen Revolution hat sich die strenge Scheidung der Litteratur in höhere und niedere Gattungen am längsten erhalten. Ein zähe Tradition, die sich auf die klassische Litteratur-epoche des siebzehnten Jahrhunderts berufen konnte, setzte allen Versuchen, die aristokratische Absonderung zu beseitigen, den hartnäckigsten Widerstand entgegen. Das bürgerliche Drama hat auf dem französischen Theater niemals das reiche und selbständige Sonderleben geführt, das ihm in England und in Deutschland beschieden war. Die Anregungen, die von kritischen Geistern wie Diderot und Mercier ausgingen, haben in der deutschen Dramatik tiefe Wurzeln geschlagen, in Frankreich haben sie nur die Entstehung von Werken veranlaßt, die den Charakter von für eine Theorie geschaffenen Musterbeispielen tragen.

Das „drame bourgeois“, auch „genre sérieux“ oder einfach „drame“ genannt, hat sich hier nicht wie in England aus der Tragödie sondern aus der Komödie entwickelt. Regnard und Destouches waren den Überlieferungen des Molièreschen Charakterlustspiels gefolgt. Indessen steht Destouches, namentlich mit seinem „Philosophe marié“ schon auf der Grenze der moralisierenden bürgerlichen Gattung. Allein dieses Stück, das eine modische Entartung des Familienlebens bekämpft, hat noch nicht den Geist der Propaganda, der für die Herrschaft der bürgerlichen Moral eintritt. Das Werk ist nur ernsthaft in seiner Haltung, weil es dem Autor nicht gelingt, aus den Situationen eine wirksame Komik zu ziehen — ein Mangel, den Voltaire den Bestrebungen aller bürgerlicher Dramatiker als geheimen Grund unterschob.

Die „comédie larmoyante“ in ihren verschiedenen Abstufungen und Schattierungen ist noch nicht vom bürgerlichen Klassenbewußtsein gefärbt. Wie sie als Mischgattung von ernsten und komischen Elementen eine mittlere Stellung einnimmt, so versucht sie eine mittlere Schicht der Gesellschaft zu behandeln, die nach der strengen Scheidung der Gattungen von einer reintragischen wie von einer reinkomischen Auffassung gleich weit entfernt ist. Sie beschäftigt sich noch nicht mit dem bourgeois, der der niederen Komödie verfallen bleibt, sondern mit den sogenannten „gens de condition“. Ludwig Niccoboni, ein erfahrener Kenner der italienischen und französischen Bühne, betrachtet diese Übergangsstufe nur vom sozialen Gesichtspunkte, da er erkennt, wie hier ein allmählicher Nivellierungsprozeß stattfindet. „Il y a cependant dans la société une espèce de personnes qui sont exclues d'une action comique; on croit les gentilshommes et les seigneurs d'une haute naissance trop élevés pour entrer dans les situations domestiques qui ont toujours été le partage de la comédie; ils ne peuvent pas non plus agir dans le tragique, puisqu'ils ne sont pas assez-grands pour chausser le cothurne, qui n'appartient qu'à des princes et à des actions héroïques. Ce sont ces mêmes personnes qui occupent si l'on peut se servir de ce terme, une espèce de niche isolée, et un certain milieu entre le rang élevé de la tragédie et ce populaire de la comédie, que M. de la Chaussée a imaginé de faire entrer

dans une action qui puisse avoir tantôt l'intéressant de la tragédie et tantôt les situations de la vie civile entre des gens de condition, et qui conserve ainsi le caractère de la comédie.¹⁾ Und er setzt hinzu, daß in dieser neuen Mischgattung die Thränen der Rührung triumphiert haben.

no { Die Komödien des Rivelle de la Chaussée sind bereits ohne jede Lustigkeit, auch die Diener tragen keine äußere Komik mehr heran. Seine gens de condition sind in ihrer gesellschaftlichen Sphäre nur sehr schwach fixiert. In der „Mélanide“ geht er scheinbar auf ein ernsthaftes Problem der bürgerlichen Dramatik ein, aber es wird mit den Mitteln des alten Intriguenlustspiels gelöst. Hier tritt bereits ein natürlicher Sohn vor Diderot auf, aber die durch seine Situation gegebenen sittlichen und sozialen Fragen werden nicht behandelt. Diese Komödie hat noch nicht den Zweck, ein gesellschaftliches Vorurteil durch den Appell an die Vernunft zu beseitigen. Die Versöhnung der Personen wird nach mannigfachen Verkennungen und Verwechslungen rein äußerlich herbeigeführt, nicht wie bei Diderot oder Mercier durch die gemeinsame Anerkennung der Tugend.

Marivaux, der als Romanschriftsteller bereits ganz der englisch-bürgerlichen Richtung angehört, gelang es, der weinerlichen Komödie eine eigene Note zu geben. Zwar erhält er einen großen Bestandteil des älteren Lustspiels, witzige Diener, welche die Intrigue führen, Kammerzofen, die sich als Herrinnen verkleiden; sogar der Pedant und der Harlekin treten auf, aber trotzdem läßt er die Handlung nicht durch diesen Apparat bestimmen, sondern er versucht, sie psychologisch zu begründen, Seelenzustände mit fein ziselierten Wendungen zu erklären. Er ist eine durchaus zwiespältige Erscheinung, bei dem Altes und Neues fast unvermittelt nebeneinander hergeht. Er schreibt ein verzwicktes Intriguenstück, das das Publikum mit seinen äußeren Reizen ergötzen soll, und zwischen den alten Verkleidungsspielen trägt er seine eindringliche Seelenkunde vor in einem nervösen jeder Stimmungsnuance nachgebenden Stile, den man nicht zum Tadel „marivaudage“ genannt hat. Marivaux' Personen sind wieder die ersten komplizierteren Menschen, die nicht durch einen komischen Zug

¹⁾ Brief an Muratori v. 3¹. Mai 1737.

gestempelt sind und dennoch die Kontinuität individuellen Seelenlebens haben. Seine Komik ist eine neue ernsthafte Komik. Sie wirkt nicht belustigend, weil ein Narr liebt oder verspottet wird, sondern sie entsteht aus der Situation, aus der Sache selbst. Das Auf und Ab verborgener Neigungen, das Versteckspiel uneingestandener Empfindungen bringt eine zugleich komische und rührende Wirkung hervor. Marivaux zeigt den Menschen gern in Unklarheit über seine Gefühle, er zeigt die erste schüchterne Neigung in ihrer Entstehung, er kennt die halben und gebrochenen Töne unterdrückter Empfindung. Seine Personen sprechen nicht, um sich dem Publikum zu erklären, sondern das innere Gefühl spricht wirklich aus ihnen in stammelnder Verwirrung, die von einer graziösen Rhetorik beherrscht wird, in Tönen des Herzens, das zu dem Menuetschritt zierlicher und gemessener Wendungen den Takt schlägt.

Auch die Marivauxschen Lustspiele sind keine demokratischen Produkte bürgerlicher Gesinnung. Aber er bereitet die bürgerliche Richtung vor, weil er von der Beobachtung des zeitgenössischen Lebens ausgeht, weil er seine Figuren in ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit, in der Komplikation aller ihrer Beziehungen sieht. Mit Recht durfte er von sich sagen: „Il est vrai que j'ai tâché de saisir le langage de conversation, et la tournure des idées familières et variées qui y viennent.“

Voltaire, ein entschlossener Gegner des bürgerlichen Trauerspiels, hat sich der beliebten und dankbaren Gattung der larmoyanten Komödie angenommen, um sie im späteren Alter wieder zu verleugnen. Angeregt von der Kenntnis der freieren Theaterzustände Englands erkannte er, daß die strenge Scheidung zwischen Tragödie und Komödie nicht mehr aufrecht erhalten werden könnte, und daß die Darstellung zeitgenössischer Zustände eine eigene nachgiebigere Form erforderte. Dem weinerlichen Lustspiel wollte er aber den ausgesprochenen Charakter der Komödie erhalten, er wollte den Weg zum genre sérieux nicht fortsetzen, den Rivelle de la Chaussée eingeschlagen hatte. So schreibt er in der Vorrede zu seinem erfolgreichsten Lustspiele, der „Nanine“. „La comédie, encore une fois, peut donc se passionner, s'emporter, attendrir, pourvu qu'ensuite elle fasse rire les honnêtes gens. Si elle manquait de comique, si elle n'é-

tait que larmoyante, c'est alors qu'elle serait un genre très-vicieux et très-désagréable.“ Die Nührung sollte nur aus den reinen Herzensangelegenheiten, aus dem „amour tendre et naïf“ hervorgehen, aber die Komödie sollte nicht auf den Witz verzichten, ihr Gesamteindruck sollte nicht ein Weinen sondern ein Lachen hervorbringen. Während Voltaire nur das Überwiegen der Komik fordert, ohne auf die Wirkungen reichlicher Nührung zu verzichten, verwirft Chaffiron in seinen „Réflexions sur le genre larmoyant“ diese Mischung vollständig als ein Produkt des von der guten Tradition verlassenen und in regellose Willkür verfallenen Geschmacks. Diesen Bedenken hat der in Voltaires „L'Ecossaise“ so unglimpflich verspottete Fréron eine radikale Antwort gegeben. Wenn die Verbindung der beiden widerstrebenden Elemente beleidigte, so sollte man diese Ehe einfach scheiden und einer neuen nur rührenden Art zustreben, die aus dem menschlichen Herzen schöpft und von der Vernunft gebilligt wird.¹⁾ „Le genre larmoyant, quisqu'on l'appelle ainsi, me paraît bien naturel, plus conforme à nos mœurs que la tragédie. Les passions de Melpomène sont des passions violentes, portées jusqu' à l'excès; les nôtres sont réprimées par l'éducation et par l'usage du monde. Les vices qu'elle peint sont des crimes, les nôtres sont des faiblesses. Les héros sont des rois, et nous sommes des particuliers.“ Fréron fordert, daß das Theater sein von den Schranken der Tradition begrenztes Sonderleben aufgebe, daß die zu Anachronismen gewordenen Typen von Menschen abgelöst werden, daß die neue Zeit sich mit ihren eigenen Sitten auf der Bühne ausbreite und ihre eigene Sprache spreche. Das Drama soll in die Kämpfe der Zeit eingreifen, um eine Waffe der Aufklärung zu werden. Die Gesinnung soll nicht nur in Sentenzen und witzigen Ausfällen gegen die Herrschenden vom Dichter ausgesprochen werden, sie soll sein Werk erfüllen und an der Bildung des vernünftigen Menschen mitarbeiten. Dieses von dem hitzigen Journalisten und Parteimann vertretene Programm hat Marmontel in seiner „Poétique Française“ mit großer historischer Einsicht als den notwendigen Prozeß der Entwicklung dargestellt. Der neue Geist, sagt er, der unwiderstehlich seine Bahnen

¹⁾ Lettres sur quelques écrits de ce temps. tome IV.

bricht und die Litteratur beherrschen wird, ist der „esprit de recherche et d'observation.“ Die blinden Verteidiger der konventionellen Tradition müssen sich ihrer Zeit fügen, die sich die Freiheit nimmt, mit eigenen Augen zu sehen und mit eigenem Hirne zu urteilen. Die Kunst muß sich in den Dienst der beherrschenden Ideen stellen, in dem philosophischen Zeitalter muß sie sich mit philosophischem Geiste erfüllen. Sie soll sich dem Leben öffnen, ihre Grenzen weit ausbreiten, um die vorwärts führenden Bestrebungen der Menschheit zu umfassen. „Il n'est pas moins certain, et je le ferai voir, que l'esprit Philosophique loin d'avoir mis le génie à l'étroit, en a lui-même étendu la sphère.“ Dann ist der Dichter nicht mehr allein der Künstler, der für das ästhetische Genießen abgegeschlossenener Kreise schafft; dann ist er Ankläger und Verteidiger, Richter und Gesetzgeber, ein Kämpfer für das Wohl und den Fortschritt der Menschheit. Damit sind die Tendenzen Diderots gegeben, der den letzten Schritt von der Mischgattung der laarmoyanten Komödie zum ernsthaften bürgerlichen Drama gemacht hat. Seine Theorie fordert den Realismus. Seine Musterstücke sind in Handlung umgesetzte Aufklärung.

Bei seinem ersten litterarischen Auftreten in dem satirischen Roman „Les bijoux indiscrets“ hatte Diderot bereits an der Vortrefflichkeit der französischen Tragödie zu zweifeln gewagt, ja, er hatte den Satz ausgesprochen, daß gerade die Tragödie von allen litterarischen Gattungen die unvollkommenste sei. Die Favoritin Mirzoza macht sich im Namen des gesunden Menschenverstandes über ihre stielzbeinige Tragik lustig, über die unmöglichen Intriguen, über den Sentenzenfluß, der dem Munde ihrer Personen selbst in den verzweifeltsten Augenblicken unaufhaltsam entströmt. Die Argumente, mit denen Diderot hier operiert, enthalten im Reime schon die vollständige Polemik, mit der er später gegen den Klassizismus auftrat. Aber diese Angriffe, die hier noch nicht in System gebracht sind, machten noch keinen Eindruck in diesem schwächlichen Romane, mit dem der junge, ehrgeizige Schriftsteller eine litterarische Sensation erregen wollte. Hier bereits setzte er der durch die Regeln geleiteten mühsamen Erfindung die Forderung eines konsequenten Realismus entgegen, der die vollständige Illusion der Wirklichkeit herstellen soll.

unintentional
and.

„Ich verstehe die Regeln nicht, fuhr die Favoritin fort, und noch weniger die gelehrten Worte, in welchen man sie abgefaßt hat. Aber ich weiß, daß nur das Wahre gefällt und rührt. Ich weiß auch, daß die Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, daß der ohne Unterbrechung betrogene Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt.“

Was Diderot später zur Einführung seiner eigenen bürgerlichen Dramen bemerkt hat, das sind nur Ausführungen dieses einfachen Gedankens: Natur gegen Regel, wahre Empfindung gegen Rhetorik. Allerdings verstand er unter Natur nur die moralische Natur des Menschen, und seine Empfindung hüllte sich nur in eine neue Art von Rhetorik. Man hat sich gewöhnt, Diderot als den Vorkämpfer Lessings gegen den Zwang der Regeln anzusehen, woran er in Wahrheit nie gedacht hat. Wenn er auch in seinem Roman die abergläubische Verehrung der heiligen Dreieit verspottete, so hat er ihr doch später in der Theorie wie in seinem eigenen Schaffen eine fast unbeschränkte Existenzberechtigung eingeräumt, nur mit dem Unterschied, daß er die Regeln nicht als Kanon, sondern aus Opportunitätsrücksichten gelten lassen wollte. Aber diese Rücksichten gaben bei ihm immer den Ausschlag. Radikal ist er nur in der Beseitigung des Alexandriners vorgegangen. Er forderte den unmittelbaren Ausdruck moderner Gefinnungen und Empfindungen in schlichtester, natürlichster Prosa, die dem einfachsten Zuschauer wie die eigene Sprache seines Herzens verständlich sein sollte. La Harpe's rührendes Drama „Melanie“ hätte er für ein vollkommenes Exemplar der erstrebten Gattung gehalten, wenn nicht ihre innerliche Bewegtheit in dem pompösen Gleichmaß der Alexandriner erstarrt wäre. „Nachdem ich diese Vorlesung gehört habe, habe ich mich mehr als je in der Überzeugung bestärkt, daß die wahre Tragödie, die, welche noch nicht in Frankreich existiert, die welche noch zu schaffen ist, nur in Prosa geschrieben werden und sich niemals an die pompöse, abgerundete und phrasenhafte Sprache des alexandrinischen Verses anpassen kann. Es ist unmöglich, diesem Verse weniger Emphase, mehr Kraft und Einfachheit zu geben, als in dem Werke des Herrn de la Harpe; und gerade dieser Vers tötet in jedem Augenblick die Wirkung, gerade

er verhindert den Dichter, mir das Herz zu entreißen, mir die Eingeweide zu zerreißen.“

Diderots eigene Dramen, „Le fils naturel“ und „Le père de famille“ sind Musterbeispiele seiner Theorien. Sie wirkten auf Lessing, ihren ersten deutschen Übersetzer; in Frankreich selbst wenig gespielt, übten sie einen beispiellosen Einfluß auf die dramatische Produktion in Deutschland aus. Die thränenfelige Weichherzigkeit des deutschen Familienstücks ist zum größten Teile auf ihre Rechnung zu schreiben. „Hinc illae lacrymae“, ruft August Wilhelm Schlegel, da er von der übermächtigen Einwirkung des französischen Dramatikers spricht.

Hier kommt es darauf an, das soziale und moralische Milieu seiner Dramen festzustellen, das so viele deutsche Stücke abgefärbt hat, so daß ihre Farbe in einem scharfen Gegensatz zu dem stärkeren Rolorit der englischen Dramen und ihrer Nachfolger in Deutschland steht. Diderots Auffassung ergibt sich in der Einleitung zum „Fils naturel“ aus der ungeheuer geschmacklosen Fiktion, daß ein rührendes Ereignis, welches sich innerhalb einer Familie zugetragen hat, von den selbst beteiligten und noch überlebenden Mitgliedern dieser Familie alljährlich in dramatischer Form aufgeführt wird, um die Erinnerung an diesen Fall zu erhalten. So wird das bürgerliche Drama zu einer Art von Familienporträt, an dem sich spätere Generationen in pietätvollem Andenken erfreuen sollen. Diese regelmäßige Erneuerung soll die Familiengefinnung befestigen, sie soll ihre einmal bedrohten und wiederhergestellten moralischen Grundlagen in lebendigster Weise zu Gemüte führen. Nur widerstrebend gestattet D'orval, der natürliche Sohn, daß Diderot als unbemerkter Zuschauer dieser Aufführung bewohnt. Was bedeutet diese Einleibung? Ein Stück soll gespielt werden, als ob kein Publikum da wäre, in vollständigster Nachahmung eines Ereignisses, die nichts von der Wirklichkeit der theatralischen Wirkung zu Liebe opfern darf. Und der Zuschauer soll sich wie ein teilnahmsvoller Nachbar, Freund oder Mitbürger verhalten, der dieses Ereignis mit seinen Affekten begleitet. Diese plattrealistische Auffassung wird für Diderots deutsche Nachfolger charakteristisch. Ihre Produkte werden vom Publikum wie von der vulgären Kritik garnicht als Kunstwerke betrachtet, sondern als Reproduktionen

der Wirklichkeit, welche die menschliche Anteilnahme des Zuschauers erwecken, sein moralisches Urtheil in Billigung oder Mißbilligung aller Handlungen hervorrufen sollen.

Diderots Dramatiker hat nur den einen Gegenstand der sich in Prüfungen bewährenden Tugend. Auch bei ihm herrscht der ganz abstrakte Gegensatz von Tugend und Laster. Seine Personen vertreten die Sittlichkeit an sich, sie erscheinen noch nicht in der Abhängigkeit von den Sitten der bürgerlichen Sphäre und ihren Voraussetzungen und Bedingungen. Auch er zeigt noch nicht das Bürgertum als erwerbenden Stand, ein Fortschritt, den Mercier zu machen suchte, sondern er stellt es ganz allgemein als Vertreter von Vernunft und Aufklärung dar. Die Personen seiner Stücke sind noch nicht Bourgeois, sondern in Wahrheit die „gens de condition“ der Comédie larmoyante. Sie leben in einer engen Stubenluft, die ganze Handlung spielt sich mit ängstlicher Beobachtung der Ortseinheit in einem Salon ab, aus dessen vier Wänden er niemals hinauszutreten wagt. Nur in der Theorie hatte er ihn überschritten. „Il n'y a rien de ce qui se passe dans le monde qui ne puisse avoir lieu sur la scène“, so verkündet er. Der Dramatiker soll den Mut des antiken Lustspieldichters wiederfinden, eine Wöchnerin zu zeigen, ihr neugeborenes Kind auf einem Strohlager wimmern zu lassen. Er selbst läßt seine Personen nur zwischen Tapeten auf Teppichen spazieren, er bleibt in den engsten Grenzen der theatralischen Konvention befangen. Seine Neuerungen beschränken sich dahin, daß er bisher komisch aufgefaßte Herzensangelegenheiten ernsthaft vor dem Richterstuhle der Vernunft behandelt. Da die öffentlichen Zustände, die politischen und sozialen Angelegenheiten der bürgerlichen Klasse bei ihm noch nicht zu bewegenden Kräften, zu den Ausgangspunkten der Verwicklung werden, so kann er ohne die in der Theorie verworfenen coups de théâtre, ohne romanhafte Rettungen und Wiedererkenntnisse noch seine Handlung führen. Die dramatische Verwicklung wird genau wie in der Komödie nur durch Mißverständnisse erhalten und durch die Aufdeckung verborgener persönlicher Beziehungen aufgelöst. Im „Fils naturel“ findet sich zum natürlichen Sohne der verloren geglaubte natürliche Vater zurück. Im „Père de famille“ wird ein verjöhnlicher Schluß herbeigeführt, da eine scheinbar un-

standesgemäße Neigung sich unwissentlich auf eine unglückliche, aber edle Verwandte gerichtet hat. Diese anekdotischen Lösungen widersprechen Diderots eigensten Theorieen. Er wollte in jedem Drama eine condition dargestellt wissen; das hönnte eines jeden Standes sollte anschaulich erörtert werden, aber dieser theoretische Ausgangspunkt giebt ihm nur Stoff zu Deklamationen. Die Sache selbst wird niemals durch ihre eigenen Bedingungen sondern von einem romanhaft spielenden Zufall entschieden. Im „Fils naturel“ hatte er wohl die Absicht, die Stellung eines natürlichen Sohnes in der Gesellschaft zu zeigen, die Vorurteile gegen diskrete Geburt zu zerstreuen, aber er kommt über die theoretische Erörterung nicht hinaus. Der junge Mann lebt in einer aufgeklärten Umgebung, welche vom Vorurteile nicht befangen nur nach persönlichem Werte schätzt. Von einem durch seine illegitime Geburt herbeigeführten Konflikt ist in Wahrheit nicht die Rede, und für den Verlauf der Handlung ist es, wie schon Pallissot bemerkte, sehr belanglos, ob der Sohn natürlich ist oder nicht. Nicht anders steht es im „Père de famille.“ Auch hier wird der Knoten durch eine Wiedererkennung gelöst. Der Familienvater, dessen Stand hier in Freud und Leid gezeigt werden soll, kommt vor allem in keinen Konflikt mit sich selbst. Sein Herz wird von allem, was seine Kinder berührt, am tiefsten betroffen, er muß sie aus ihren Verirrungen zur Vernunft zurückführen, aber er selbst ist niemals in Ungewißheit über seine Pflichten, er ist nichts als eine Verkörperung der väterlichen Verantwortung und Autorität. Das ganze Stück ist nur eine Ausführung der Schlußworte „Oh, qu'il est cruel . . . qu'il est doux d'être père.“

Diderot wollte Gefinnungen und Handlungen nicht aus dem Charakter sondern einseitig aus der condition ableiten. Charakter-schilderung hielt er für Aufgabe der Tragödie. Als schlechteste Gattung erschien ihm die Tragikomödie. Nach seiner Meinung waren Shakespeares und Otways Schauspiele durch die Verbindung von tragischen und groteskomi-schen Zügen verdorben. Er hätte anders geurteilt, wenn er die Engländer besser gekannt, wenn er überhaupt nicht so tief in der Tradition gesteckt hätte. Hier ist der Mann, den man sehr mit Unrecht als den germanischsten Schriftsteller Frankreichs bezeichnet hat, so ungermanisch wie möglich. Als Moralist

hochentwickelter Bildung, an der jeder Franzose als Erbe für sich einen Teil beansprucht; er fühlt sich als Aristokrat im Verhältnis zu den anderen europäischen Völkern, da er sich berufen glaubt, die alte romanische Bildung zu wahren, die Kultur der Form, die Forderungen des Geschmacks gegen Barbaren zu verteidigen. Daher der Vorwurf, den man litterarischen Neuerern immer als den schwersten entgegengerufen hat, nicht daß ihre Sache an sich schlecht sei, sondern „que ce n'est pas français“, ein Argument, dessen Voltaire sich mit Vorliebe bediente, das allen litterarischen Revolutionären, sowohl Diderot als auch der Frau von Stael, den Romantikern wie den Naturalisten als letzte Abwehr entgegengehalten worden ist. Daher die geringe Dauer des Einflusses, den das Ausland auf die selbstgenügsame Bildung Frankreichs ausgeübt hat. Zur Zeit Rousseaus war Frankreich von englischer Litteratur geradezu überschwemmt, so daß die Hüter der Tradition die Anglomanie heftig angriffen und in ihrer Besorgnis eine Teutomanie von gleicher Verderblichkeit voraussetzten. Die politische Anspannung der großen Revolution und die nationale Machtentfaltung unter dem ersten Kaiserreiche warfen diese Fremdstoffe mit einer heftigen Reaktion aus dem geistigen Leben wieder heraus. So konnte unter dem Schutze des neuen Cäsar ein blutloser offizieller Klassizismus gezüchtet werden, der als ein kümmerlicher Epigone von der geistigen Entwicklung der Zeit weit überholt wurde.

In dem Lande der großen Revolution hat sich die strenge Scheidung der Litteratur in höhere und niedere Gattungen am längsten erhalten. Ein zähe Tradition, die sich auf die klassische Litteratur-epoche des siebzehnten Jahrhunderts berufen konnte, suchte, die aristokratische Absonderung zu beseitigen, den Widerstand entgegen. Das bürgerliche Drama hat auf zöfischen Theater niemals das reiche und selbständige Sögeführt, das ihm in England und in Deutschland beschied. Die Anregungen, die von kritischen Geis ausgingen, haben in der deutschen schlagen, in Frankreich haben sie nur veranlaßt, die den Charakter von für beispielen tragen.

Das „drame bourgeois“, auch „genre sérieux“ oder einfach „drame“ genannt, hat sich hier nicht wie in England aus der Tragödie sondern aus der Komödie entwickelt. Regnard und Destouches waren den Überlieferungen des Molièreschen Charakterlustspiels gefolgt. Indessen steht Destouches, namentlich mit seinem „Philosophe marié“ schon auf der Grenze der moralisierenden bürgerlichen Gattung. Allein dieses Stück, das eine modische Entartung des Familienlebens bekämpft, hat noch nicht den Geist der Propaganda, der für die Herrschaft der bürgerlichen Moral eintritt. Das Werk ist nur ernsthaft in seiner Haltung, weil es dem Autor nicht gelingt, aus den Situationen eine wirksame Komik zu ziehen — ein Mangel, den Voltaire den Bestrebungen aller bürgerlicher Dramatiker als geheimen Grund unterschob.

Die „comédie larmoyante“ in ihren verschiedenen Abstufungen und Schattierungen ist noch nicht vom bürgerlichen Klassenbewußtsein gefärbt. Wie sie als Mischgattung von ernsten und komischen Elementen eine mittlere Stellung einnimmt, so versucht sie eine mittlere Schicht der Gesellschaft zu behandeln, die nach der strengen Scheidung der Gattungen von einer reintragischen wie von einer reinkomischen Auffassung gleich weit entfernt ist. Sie beschäftigt sich noch nicht mit dem bourgeois, der der niederen Komödie verfallen bleibt, sondern mit den sogenannten „gens de condition“. Niccoboni, ein erfahrener Kenner der italienischen und französischen Bühne, betrachtet diese Übergangsstufe nur vom sozialen Standpunkte, da er erkennt, wie hier ein allmählicher Wandel stattfindet. „Il y a cependant des hommes qui sont

gentilshommes
pour entrer dans
le partage de
le tragique, p

in
um.
amilie.
on als
monstriert,
des Lebens

konnte er nicht Charakteristiker sein, der seine Persönlichkeiten in ihrer selbstberechtigten individuellen Eigenart hinstellt. Er wollte nicht Menschen schildern, sondern Menschen bilden. Wenn die modernen Naturalisten ihn als den Vater des Realismus bezeichnen, so müssen sie den Dramatiker und Dramaturgen ausnehmen; denn dieser ging nicht von der Beobachtung aus, nicht vom *document humain*, sondern er schrieb für den außerhalb der Kunst liegenden moralischen Zweck.

Um diesen Zweck der moralischen Aufklärung zu erreichen, ging Diderot von der condition aus. Seine praktische Tendenz widerriet ihm, Charaktere in den Vordergrund zu stellen, weil niemand sich mit diesen identifizieren würde. Dagegen glaubte er, daß der Zuschauer ihm nicht entrinnen könnte, wenn er seinen eigenen Stand auf der Bühne dargestellt fände. Dort sollte er sich selbst mit Leichtigkeit erkennen und die vorgetragenen Lehren auf seine eigene Lebensführung anwenden. Die Individualität isoliert von der Gesellschaft, ihre Betonung läßt den Menschen als ein in seiner Art einziges Wesen erscheinen. Stand und Beruf verbinden ihn mit der Gesellschaft, sie zeigen den Menschen in dem, was ihn mit anderen gleich macht, und so ermöglicht ihre Betonung eine breitere und nutzbarere moralische Wirkung. Diderot wünschte eine Reihe von Stücken, in der die verschiedenen Stände wie der des Richters, Beamten, Schriftstellers zur Darstellung kommen sollten. Je weniger der in Frage kommende Typus durch besondere eigene Züge verengt war, desto mehr Individuen paßten in den Rahmen hinein, desto gültiger und allgemeiner war die Belehrung. Es ist klar, daß hier mehr deklamiert als demonstriert werden muß, weil ohne den Konflikt des Charakters mit dem Stande ein inneres dramatisches Leben ausgeschlossen ist. Diese Tiraden sind ebenso wenig natürlich wie die großen Arien der französischen Tragödie, nur daß hier anstelle des Phantoms der Ehre das neue der Tugend gesetzt wird, nur daß hier statt der heroischen Tugenden die bürgerlichen und häuslichen gepriesen werden. Die Gefinnung ist nicht in That umgesetzt, sie bleibt im *Raisonnement* stecken. Die moralische Aufklärung wird hier mit derselben Pädagogik betrieben, die wir in Lessings „Sara“ und in Brames „Freigeist“ kennen gelernt haben. Der psychologisch interessanteste Gegenstand

realistischer Dramen wird immer das Verhältniß der älteren zur jüngeren Generation sein. Durch Ifflands ganze Dramatik geht der Gegensatz von Alt und Jung, und seine zuverlässige Beobachtung hat den Wandel der Gefinnungen, das Auftreten neuer Zeitstimmungen in feiner Weise aufbewahrt. Diderots Auffassung vom Wesen der Familie ist noch ganz in rationalistischer Philanthropie befangen. Die Bande, welche Eltern und Kinder vereinigen, sind bei ihm nicht durch die Verwandtschaft des Blutes, sondern durch die Beziehungen der Vernunft gegeben. Der Mann wird nicht durch die Zeugung Vater, sondern durch die geistige Bildung des von ihm geschaffenen Wesens. Das Verhältniß wird nicht von der Natur gegeben, sondern von der Vernunft allmählich begründet. Diese abstrakte Auslegung der natürlichsten Beziehungen ist in Lessings „Nathan der Weise“ zur höchsten Humanität erhoben. Nathan ist Rechas Vater geworden, weil er sie zu schöner Menschlichkeit gebildet hat. Sie gehört ihm mehr, als ihm seine sieben Söhne je gehört haben, weil sie ein Kind seines Geistes und nicht seines Fleisches ist. „Dies Eigenthum allein dank ich der Tugend.“ So schreibt Diderot in seinem Widmungsbriefe an die Prinzessin von Nassau: „Mes enfans sont moins à moi peut-être par le don que je leur ai fait de la vie, qu'à la femme mercenaire qui les alaita.“ Die Kinder werden erst sein durch die Erziehung, dadurch, daß er ihnen den freien Gebrauch der Vernunft einpflanzt, wogegen er die freiwillige Anerkennung der väterlichen Autorität erhält. Wenn die Kinder auch irren, werden die vom Vater eingepflanzten Grundsätze sie immer wieder zu ihm als dem Vertreter der Vernunft zurückführen. Auch bei Diderot ist bemerkenswert, daß in seinen beiden Musterdramen keine Mutter auftritt, deren Gestalt doch erst das Familienbild vervollständigen würde. Er läßt eine junge Witwe sehr nachdrücklich über Vernunft und Tugend reden, aus der die Freuden innigen Familienlebens fließen, aber die Mutterliebe selbst hat in diesen verstandesmäßigen, pädagogischen Tendenzen keinen Raum. Immer bleibt der Vater der alleinige Repräsentant der Familie. Auch sonst erscheint er wie Richardsons Sir Charles Grandison als Muster bürgerlichen Wohlverhaltens. Es wird an ihm demonstriert, wie man sich mit Güte, doch mit Würde in allen Lagen des Lebens

zu benehmen hat. Der *Père de famille* redet die Armen, denen er Almosen spendet, mit Monsieur an, er stundet seinen bedrängten Pächtern den Zins, eine Szene, die auf der deutschen Bühne viele Nachahmungen hervorgerufen hat. Sie wurde dann benutzt, um den unverdorbenen schlichten Bauersmann einzuführen, dessen gesunde Armut der städtischen Kultur im Rousseauschen Sinne entgegengestellt wird. Der Familienvater verbreitet sich dozierend über alle Angelegenheiten des gesellschaftlichen Daseins, über die Vortheile der Ehe, die Nachteile des ledigen Standes, über die Notwendigkeit einer vorsorglichen Regierung, die dem Bürger die Verantwortung für die öffentlichen Zustände abnimmt. In seinen Dramen, die eben erzieherisch auf die große Masse wirken sollen, ist Diderot ganz unrevolutionär und er verleugnet den angriffslustigen kecken Witz, der seinen anderen Werken häufig eigen ist. Hier spricht er für eine reinliche Scheidung der Stände; seine Ideale sind *état, fortune, considération*, und er sorgt dafür, daß keine Vermischung der Stände eintritt, auch wenn es zunächst den Anschein hat. Seine Welt ist ohne öffentliche Interessen, ohne große Konflikte, ohne politische und soziale Kämpfe, sie genügt sich in der Beschränktheit des häuslichen Lebens, das von den nächsten Privatangelegenheiten und von Herzensfragen gänzlich erfüllt wird.

Diderots Theater soll an dem großen Erziehungswerke des Jahrhunderts mitarbeiten, indem es die still wirkende Macht der Vernunft in ihren wohlthätigen Folgen zeigt. Die Beseitigung der Vorurteile, die Reinigung aller Begriffe soll zur Erkenntnis des wirklichen und dauernden Nutzens führen, zu der Erkenntnis, daß das Individuum durch Tugend und Menschenliebe seine eigenen Zwecke und die Fortschritte des Ganzen fördert. Dieser moralische Utilitarismus setzt die Harmonie aller Interessen voraus. Die Künste, als die sprechendsten und sinnlichsten Mittel des Geistes, erhalten ihren Wert durch ihren Anteil an der Humanisierung des Volkes. Das Theater ist die Laienkanzel, von der diese Grundsätze der größten Menge mit dem größten unmittelbaren Eindruck verkündet werden. Indem es fähig ist, jede Situation des Lebens zur Anschauung zu bringen, wird es zu einem Korrelat der Gesetzgebung in allen Fällen, welche ihrer Art nach von dem geschriebenen Gesetze nicht entschieden werden

können. Diderots Bühne ist eine Art von friedlichem Vorparlament, in dem in Güte überredet wird, bevor die politischen Stürme ausbrechen. Dieser Enzyklopädist glaubt an den friedlichen unaufhaltsamen Sieg der menschlichen Vernunft, er sieht sein Vaterland nicht weit von diesem goldenen Zeitalter entfernt. „Mais les temps de barbarie sont passés. Le siècle s'est éclairé. La raison s'est épurée. Les préceptes remplissent les ouvrages de la nation. Ceux où l'on inspire aux hommes la bienveillance générale, sont presque les seuls qui soient lus. Voilà les leçons dont nos théâtres retentissent et dont ils ne peuvent retentir trop souvent.“ Und die beredte Constanze, der diese Worte im „Fils naturel“ in den Mund gelegt werden, schließt mit der zuversichtlichen Bemerkung: „Non, Dorval, un peuple qui vient s'attendrir tous les jours sur la vertu malheureuse, ne peut être ni méchant, ni farouche.“

} note

Das Theater soll die Zuschauer weich machen, sie in demselben Gefühle allgemeiner süßer Nührung vereinigen. Diese Woge thränenreicher Empfindsamkeit soll die trennenden Unterschiede hinwegspülen, damit nur das eine bleibt, was alle Menschen gleichmacht: das Herz. Die Aufklärung fordert nicht nur die Liebe zur Tugend, sondern auch ihre Ausübung in Geselligkeit und Freundlichkeit, eine offene, fröhliche Hingabe an das Ganze. Die Gesellschaft bringt nicht die Individuen als Endzweck hervor, sondern die Individuen setzen in harmonischem Zusammenwirken die Gesellschaft zusammen. So meint Diderot, daß derjenige, der von der allgemeinen Nührung nicht angesteckt wird, irgend ein geheimes Laster haben muß oder einen scheuen, menschenfeindlichen Charakter, was ja auch als Verirrung galt. Im „Kaufmann von London“, den er als die älteste bürgerliche Tragödie verehrte, interessierten ihn nicht am meisten die primitive aber kräftige Zeichnung, nicht der feste, selbstbewußte Bürgerfinn, sondern gerade die psychologisch schwächsten unleidlichen Stellen, die im Augenblick einen gemeinsamen ThränenSchwall hervorrufen. „We have not yet embraced, and may be interrupted. Come to my arms“ sagt der brave Truman, als Barnwell ihm verrät, daß er ihn auf Verlangen seiner Buhlerin getötet hätte. Diese milde Tugend entreizt Diderot die höchste Bewunderung. „Wem diese Worte nicht das Herz zerreißen, der soll sich von Deukalion und

in demselben der
 Stunden gewar, mit
 Hülfe des Hülfs
 Nachschonens der
 unerschrockenen Schen
 Kraut der Hülfs
 sich. Der Hülfs
 gelegentlich bei
 die Hülfsstelle der
 sorglichen Hülfs
 öffentlichen Hülfs
 auf die große Hülfs
 und er verleihe
 Werken häufig
 der Stunde; Hülfs
 sorgt dafür, daß
 es zunächst den
 tereffen, ohne
 genügt sich in
 nächsten Prim
 füllt wird.

hundert's mit
nunst in ihre
urteile, die
Höhen und
Jubiläum
und die
mus legt die
sprechendste
durch ihren
in die von
den
König

Scaliger, Boileau bei Seite zu werfen und nur dem Genuß des eigenen Genies zu vertrauen. „Le génie est de tous les pays et de tous les pays“. Er duldet nicht die Regel der Opportunitätsrücksichten wie Diderot, sondern er verwarf sie auf als das Gewicht, das den Flug des Genius zu Boden bringt. Mercier spielt in Deutschland eine doppelte Rolle. Seine radikale Auflehnung stärkte die literarische Polemik der Stürmer und Läger. Sie nahmen ihn als Kampfgenossen gegen den Tyrannismus seines eigenen Vaterlandes in Anspruch, wie Lessing in der Dramaturgie Corneille und Voltaire mit Diderot als der Feind im eigenen Hause bekämpft hatte. Andererseits wurden seine spießbürgerlichen Nährstücke, die so wenig seinen radikalen Forderungen entsprechen, in das Repertoire der deutschen Theater aufgenommen. „Der Dürstige“, „Der Deserteur“, „Der Essighändler“ waren bei dem unliterarischsten Teile des Publikums eine dauernde Attraktion. Die Hauptrolle im letztgenannten Drama gehörte zu den bewundertsten Leistungen Schröders.

Mercier, der Revolutionär und spätere Girondist, der, ein starrer Republikaner, auch noch Napoleon I. seine bescheidene Opposition entgegensetzte, haßte das klassische Drama als Erzeugnis einer höfisch-aristokratischen Kultur. Ihre Dichter erschienen ihm als Verräter an der Sache des Volkes, weil sie die Kluft zwischen den Ständen nicht durch die Scheidung der Gattungen noch erweitert hätten. Die große Tragödie nannte er ein ehemals edles, weil republikanisches Gewächs, das in dem monarchisch-servilen Europa verkümmern mußte. Der Dichter sollte auch zu den Königen sprechen, aber vom Volke; seine Seufzer und Klagen sollten zu ihren Ohren dringen. Der Dichter sollte nicht nur die Geister aufklären, die Herzen rühren, sondern direkte Forderungen an die Gesetzgebung stellen, als der Verkünder einer höheren sozialen Gerechtigkeit. Deshalb war es notwendig, daß er aus dem Milieu, in dem er bis dahin gelebt hatte, heraustrat, aus der aristokratischen Gesellschaft, wo seine Unabhängigkeit und Unparteilichkeit täglich bestochen wurden. Die Salons „où l'on dine“ hielt Mercier für eine Gefahr des schriftstellerischen Charakters. Den Platz des Schriftstellers suchte er auf dem Markte des Lebens, in den Hütten der Armen, an den Stätten der Arbeit. Sein kritischer

Pyrrha über die Schulter werfen lassen.“ Seinen Sohn wollte er verstoßen, wenn ihn diese Stelle nicht zu Thränen rührte. Der gute Mensch widmet sein thätiges Wohlwollen der Gesellschaft; der Fortschritt der Kultur ist von dem Zusammenwirken aller Aufgeklärten und Tugendhaften abhängig, und nur der Schlechte entzieht sich uneingedenk seiner Verpflichtungen der Gesellschaft, als deren Schuldner er geboren wird. Diderot ist einer der größten Optimisten in diesem optimistischen Jahrhundert, welches das Reich der Vernunft gläubig erwartete und zuweilen schon in ihm zu wohnen glaubte. Seine Dramatik, vom Wesen der Kunst weit entfernt, steht im Dienste dieser Vernunftidee, sie ist nichts als eine von sentimentaler Rhetorik getragene Propaganda der Aufklärung.

Im engen Anschluß an Diderot versuchte Louis Sébastien Mercier, das moralisierende Drama auch im bürgerlichen Leben anzufiedeln, seine Tendenzen auf einen breiteren sozialen Boden zu stellen. Er wollte über den engen Kreis des von Diderot geschilderten Familienlebens hinausgehen, um den Klassencharakter des neuen genre sérieux energischer zu betonen. Das Drama wollte er zu einer tüchtigen Waffe im Emanzipationskampfe der bürgerlichen Klasse machen, aber er ging nicht wie sein Vorbild von der Philosophie sondern von der Politik aus. Er ist überhaupt einer der ersten sozialkritischen Köpfe Europas. Als Verfasser des „Tableau de Paris“ und des Zukunftsbildes „L'an 2440“ kann er als der „Docteur ès sciences morales“ vor Balzac bezeichnet werden. Mercier spannt die Theorien Diderots, dem der „infatigable barbouilleur“ ein unbequemer Mittstreiter war, mit der trotzigen Energie seines Wesens fort. Das dumpfe Grollen des französischen Bürgertums vor der Revolution spricht sehr deutlich in den dramaturgischen Abhandlungen dieses kunstfremden Mannes, der die Künste, wie später der ihm seelenverwandte Broudhon, überhaupt nur von ihrer sozialen Nützlichkeit abhängig machen wollte. Der revolutionäre Zug, die aus politischer Gefinnung stammende Auflehnung gegen jede Tradition zog die deutschen Stürmer und Dränger mächtig zu ihm hin. Seine Abhandlung über das Theater wurde bekanntlich von Heinrich Leopold Wagner übersetzt. Dort wurde dem jungen Dichter der Rat gegeben, einmal die Aristoteles,

Bida, Horaz, Scaliger, Boileau bei Seite zu werfen und nur dem heiligen Feuer des eigenen Genies zu vertrauen. „Le génie est de tous les temps et de tous les pays“. Er buldete nicht die Regel aus Opportunitätsrücksichten wie Diderot, sondern er verwarf sie auf jeden Fall als das Gewicht, das den Flug des Genius zu Boden zieht. Mercier spielt in Deutschland eine doppelte Rolle. Seine revolutionäre Auflehnung stärkte die litterarische Polemik der Stürmer und Dränger. Sie nahmen ihn als Kampfgenossen gegen den Klassizismus seines eigenen Vaterlandes in Anspruch, wie Lessing in der Dramaturgie Corneille und Voltaire mit Diderot als der Opposition im eigenen Hause bekämpft hatte. Andererseits wurden seine spießbürgerlichen Mährstücke, die so wenig seinen radikalen Forderungen entsprechen, in das Repertoire der deutschen Theater aufgenommen. „Der Dürstige“, „Der Deserteur“, „Der Essighändler“ errangen bei dem unlitterarischsten Teile des Publikums eine dauernde Beliebtheit. Die Hauptrolle im letztgenannten Drama gehörte zu den bewundernswürdigsten Leistungen Schröders.

Mercier, der Revolutionär und spätere Girondist, der, ein starrer Republikaner, auch noch Napoleon I. seine bescheidene Opposition machte, haßte das klassische Drama als Erzeugnis einer höfisch-aristokratischen Kultur. Ihre Dichter erschienen ihm als Verräter an der Sache des Volkes, weil sie die Kluft zwischen den Ständen durch die Scheidung der Gattungen noch erweitert hätten. Die große Tragödie nannte er ein ehemals edles, weil republikanisches Gewächs, das in dem monarchisch-servilen Europa verkümmern mußte. Der Dichter sollte auch zu den Königen sprechen, aber vom Volke; seine Seufzer und Klagen sollten zu ihren Ohren dringen. Der Dichter sollte nicht nur die Geister aufklären, die Herzen rühren, sondern direkte Forderungen an die Gesetzgebung stellen, als der Verkünder einer höheren sozialen Gerechtigkeit. Deshalb war es notwendig, daß er aus dem Milieu, in dem er bis dahin gelebt hatte, heraustrat, aus der aristokratischen Gesellschaft, wo seine Unabhängigkeit und Unparteilichkeit täglich bestochen wurden. Die Salons „où l'on dîne“ hielt Mercier für eine Gefahr des schriftstellerischen Charakters. Den Platz des Schriftstellers suchte er auf dem Markte des Lebens, in den Hütten der Armen, an den Stätten der Arbeit. Sein kritischer

Areopag sollte nicht eine litterarische Gesellschaft sondern das souveräne Volk sein, dem er Diener und Herold ist. Die neue Art des „drame“, die das Leidenschaftliche der Tragödie mit der Sittenschilderung der Komödie vereinigte, erschien ihm als eine hervorragend demokratische Gattung, weil sie jede Situation darstellen konnte, weil sie keinen Stoff als zu hoch oder zu niedrig auszuschließen hatte. Die Auffassung der Litteratur als Erziehungswerk, als Mittel bürgerlicher Emanzipation, ließ ihn nach den fremden Mustern sehen, denen eine breitere, populäre Wirkung beschieden war. Young und Richardson, Lillo und Moore waren seine Vorbilder, weil sie ihre poetische Bestimmung als soziale Mission aufgefaßt hatten, weil sie das Gewissen ihrer Zeit darstellten. Überhaupt ist Mercier, der auch für die nationale Bedeutung Shakespeares mehr Verständnis als Diderot hatte, einer der ersten Vertreter des litterarischen Kosmopolitismus. Nicht nur Anglomane wie Brévois, Rousseau und die begeisterten Anhänger Fieldings und Richardsons, verfolgte er auch das Aufstreben der deutschen Litteratur. Während diese in Frankreich fast nur von Gellert und Gekner repräsentiert wurde, vermochte er, auch die kritische und dramatische Thätigkeit des von ihm verehrten Lessing zu würdigen. Als Feind jeder Aristokratie haßte er auch das aristokratische Bewußtsein, mit dem sich die selbstgenügsame französische Litteratur über die anderen erhoben hatte. Sie gerade erschien ihm als die zurückgebliebenste, weil sie demokratischen Neuerungen den starken Schutzwall einer langen Tradition entgegensetzte. Das französische Theater nannte er den „Tempel des Morpheus“, weil dort Gefinnungen konserviert wurden, die in der Gegenwart längst beseitigt, durch eine ewige konventionelle Wiederholung ein posthumes Dasein fristeten.

Sein doktrinäer, unhistorischer Standpunkt, sein Unverständnis für wahre Poesie erlaubten ihm nicht einmal, den französischen Dichter, dessen Talent er am höchsten schätzte, nach Gebühr anzuerkennen. Mercier greift die Gefinnung Molières an. Er wirft ihm die Verhöhnung des bürgerlichen Ehemanns „Georges Dandin“ vor, ohne von der inneren Tragik dieser Farce eine Ahnung zu haben. Seine Argumente sind rein politische, so, wenn er die Madame Jourdain gegen ihren Autor verteidigt. Molière, behauptet er, hätte die Ehr-

barkeit des Bürgertums stets ins Lächerliche gezogen, „l'ordre sans contredit le plus respectable de l'Etat, ou pour mieux dire l'ordre qui fait l'Etat.“ Auch er wollte wie Diderot von der condition ausgehen, sie aber nicht nur in den Forderungen ihres honnête erläutern, in ihren Ansprüchen an den einzelnen Vertreter, sondern er wollte sie dem Ganzen, dem Staate gegenüberstellen, ihre Rechte, nicht nur ihre Pflichten betonen. Die soziale Bedeutung der bürgerlichen Klasse sollte gegen die bevormundende Monarchie, gegen die Willkürlichkeit und Kurzsichtigkeit bürokratischer Verwaltung verteidigt werden. Mercier repräsentiert die zweite Periode der Aufklärung. Nachdem sie eine von der Kirche unabhängige bürgerliche Moral nach den Gesetzen der Vernunft gegründet hat, beginnt sie den Kampf mit den politischen Gewalten, sie will auch den Staat der Prüfung der Vernunft unterwerfen, sie will die wirtschaftliche und politische Freiheit des Staatsbürgers erkämpfen. In dem Dramaturgen Mercier enthüllt sich der politische Denker, der Liberale und Freihändler, wenn er sich als Helden eines Dramas einen Kaufmann vorstellt, der von dem Minister Handelsfreiheit fordert, indem er alle Beschränkungen der Konkurrenz als Hindernisse des Volkswohlstandes darstellt. Seiner mageren Phantasie erscheint eine Art von industriellem Posa. Wenn ihm auch die Einsicht in das Wesen der Kunst verschlossen war, so hatte er andererseits ein sehr klares Verständnis für die ökonomischen Umwälzungen, welche der Notwendigkeit politischer Reformen zu Grunde lagen. Dieser Mann durfte mit Recht von sich sagen: „Je suis donc le véritable prophète de la révolution.“

In der materialistischen Interpretierung geistiger und politischer Bestrebungen war Mercier seiner Zeit um manchen Schritt voraus, und seine Werke enthalten eine Fülle von Anregungen, die erst im neunzehnten Jahrhundert wieder aufgenommen worden sind, ohne daß man sich dieses Vorläufers erinnert hätte. Er hatte den Ehrgeiz, der Greuze des Theaters zu werden. Greifbare Sittenschilderungen, realistische Details sollten die bürgerlichen Dramen erfüllen, so daß sie den späteren Generationen zu Quellschriften für Kostüm, Sittenkunde und alle sozialen Beziehungen würden. So kämpfte er die Vorherrschaft von Paris, weil durch die Vernach-

läufigung der Provinzen ein unvollständiges, falsches Bild von der gesamten französischen Kultur erzeugt würde. Der Schriftsteller sollte sein Studierzimmer verlassen, um zu wandern und beglaubigte Beobachtungen für seine Darstellungen von Menschen und Zuständen zu sammeln. Die Art, wie diese Beobachtungen angestellt werden sollen, entspricht genau den Theorien der Goncourts und Zolas. Der Dichter sollte sich von allen Abstraktionen, von allen konventionellen Typen frei machen, um die Menschen in ihrem eigenen Milieu mit allen Bedingungen ihrer sozialen Existenz darzustellen. „A chacun son habit, sur le théâtre comme dans le monde.“ Der Urgrund der Produktion sollte nicht die innere Welt des Genius sein, sondern das Notizbuch, dem die documents humains gewissenhaft anvertraut sind. Mercier zuerst faßte den Schriftsteller als den großen Berichterstatter des ganzen Lebens auf. Überall sollte er sein, wo ein Eindruck zu erwarten war, auf dem Schlachtfelde, bei einer Hinrichtung, als der menschlich Unbeteiligte, der mit wissenschaftlicher Objektivität sein Material sammelt. „Il n'a rien à craindre, rien à espérer, il est étranger à ce qui l'environne, il va quitter la salle où retentit la voix plaintive du malheureux.“ In diesen Gedanken sind die Reime von Zolas Theorie des roman expérimental enthalten. Auch romantische Bestrebungen hat Mercier vorweggenommen. Mit seinem Drama „Childeric I., roi de France“ ging er in die Frühzeit der französischen Geschichte zurück. Er dramatisierte eine Episode aus der Hugenottenzeit als „Jean Hennuyer, évêque de Lisieux“, der sich als guter Bürger dem Befehle des Königs, die Ketzer zu würgen, mannhaft widersetzte. Als Vorläufer Guzkows tritt er auf, indem er nach Goldonis „Il Molière“ die Vorgeschichte des Tartüffe und des Dichters Verhältnis zu Madeleine Béjart in einem anekdotischen Drama amalgamierte. In seinem Zukunftsbilde „L'an 2440“ huldigt er gar Richard Wagnerschen Tendenzen, da er die Verschmelzung aller Künste zum Musikdrama verlangt. Diese erratisch verlorenen Anregungen sind ganz ohne Folgen vorübergegangen. Eine andere sehr nachhaltige Wirkung hatten seine bürgerlichen Stücke, die in Paris sehr wenig, in den Provinzen mit etwas größerem Erfolge gespielt wurden, die aber die Entwicklung des deutschen Dramas in sehr bemerkbarer Weise beeinflusst haben.

Mercier eröffnet seine theatrale Sammlung demonstrativ mit der Bearbeitung des ältesten bürgerlichen Trauerspiels, des „Kaufmann von London“. Schon diese freie Übertragung beweist, wie wenig er geneigt war, seine radikalen Theorien auch in die Praxis umzusetzen. Den Kühnheiten der englischen Bühne wagt er nicht zu folgen, um die Empfindlichkeit des nationalen Geschmacks zu schonen. Immer erweist sich die grundsätzliche Verschiedenheit der bürgerlichen Richtung in England und Frankreich, da sich die eine aus der Tragödie, die andere aus der Komödie entwickelt hat. Der strengen und rauhen Tragödie Villos gab er einen versöhnlichen Ausgang, wie er später auch von der deutschen Bühne acceptiert worden ist. Nur den Abgrund wollte er zeigen, in den die Verführung den leichtsinnigen Jüngling hätte stürzen können, nicht das vollendete Verbrechen, das die Seele niederdrückt und mit seinem Schrecken den Fluß wohlthuender Thränen hemmt. Sehr charakteristisch ist der Satz der Einleitung „*mais nous n'avons point de larmes à donner à un meurtrier. Sa cause nous devient étrangère. Il n'est plus compté dans la société.*“ Also das Individuum, das aus der Gesellschaft, als dem Ganzen schädlich, ausgestoßen wird, ist nur noch eine Null, es hat keine Existenz mehr. Gerade wo die moderne Empfindung am heftigsten erregt wird, wenn der Ausgestoßene von den Menschen verlassen der Ewigkeit gegenübersteht, da verläßt ihn auch der Dichter. Den Bourgeois Mercier interessiert nicht der Mensch sondern der Bürger.

Seine Dramen leiden an einer schrecklichen Halbheit, um so mehr, da er soziale Zustände mit großer Energie anzufassen scheint, bis die logische Entwicklung der vorhandenen Gegensätze durch eine ganz anekdotenhafte, rein theatermäßige Lösung aufgehoben wird. Doch erstaunlich bleibt immer das sichere Gefühl dieses Mannes, der die bewegenden Fragen der Zukunft vorherseht und sehr klar ausspricht. So sagt er in der Vorrede zur „*Brouette du vinaigrier*“: „*Le fait est plaisant et sert à prouver que l'orgueil des rangs, si haut, si intraitable dans ses discours, fait s'humaniser à propos, et qu'il ne s'agit au fonds que des conditions pécuniaires*“. Aber diese Idee wird in dem rührseligen Drama nicht durchgeführt. Der in Verlegenheiten geratene Großkaufmann wird durch den Edelmut

...ausdrucksreiches, altes Bild von der
...wurde. Der Schriftsteller
...wundern und beglaubte
...Entstellungen von Menschen und Tieren
...angelegt werden
...der Concours und Jours
...Abstraktionen, von allen sonnen-
...Menschen in ihrem eigenen Leben
...arguieren. „A chacun
...monie.“ Der Grund
...des Venus sein, sondern
...gewissenhaft antwortet
...aus den großen Verdrä-
...Denn sollte er sein, wo ein
...Schmerz, bei einer Sün-
...der mit wissenschaftlicher
...à craindre, rien
...il va quitter la
...malheureux.“ In diesen
...des roman expérimental
...hat Berdier vorwegge-
...L. roi de France“ ging
...der französischen Geschichte zurück. Er dramatisierte
...Jean Hennuyer, évêque
...des Königs,
...untergehe. Als Berater Guypom's
...des Molière“ die Vorgeschichte
...des Dichters Verhältnis zu Madeleine Béjart in
...amalgamierte. In seinem Zukunfts-
...L'an 2440“ huldigt er gar nicht den Tendenzen, da
...die Verschmelzung ab-
...erzählten vorweisen
...an-
...die in
...Erfolge
...deutschen

Mercier eröffnet seine theatrale Sammlung demonstrativ mit der Bearbeitung des ältesten bürgerlichen Trauerspiels, des „Kaufmann von London“. Schon diese freie Übertragung beweist, wie wenig er geneigt war, seine radikalen Theorien auch in die Praxis umzusetzen. Den Kühnheiten der englischen Bühne wagt er nicht zu folgen, um die Empfindlichkeit des nationalen Geschmacks zu schonen. Immer erweist sich die grundsätzliche Verschiedenheit der bürgerlichen Richtung in England und Frankreich, da sich die eine aus der Tragödie, die andere aus der Komödie entwickelt hat. Der strengen und rauhen Tragödie Villos gab er einen versöhnlichen Ausgang, wie er später auch von der deutschen Bühne acceptiert worden ist. Nur den Abgrund wollte er zeigen, in den die Verführung den leichtsinnigen Jüngling hätte stürzen können, nicht das vollendete Verbrechen, das die Seele niederdrückt und mit seinem Schrecken den Fluß wohlthuender Thränen hemmt. Sehr charakteristisch ist der Satz der Einleitung „mais nous n'avons point de larmes à donner à un meurtrier. Sa cause nous devient étrangère. Il n'est plus compté dans la société.“ Also das Individuum, das aus der Gesellschaft, als dem Ganzen schädlich, ausgestoßen wird, ist nur noch eine Null, es hat keine Existenz mehr. Gerade wo die moderne Empfindung am heftigsten erregt wird, wenn der Ausgestoßene von den Menschen verlassen der Ewigkeit gegenübersteht, da verläßt ihn auch der Dichter. Den Bourgeois Mercier interessiert nicht der Mensch sondern der Bürger.

Seine Dramen leiden an einer schrecklichen Halbheit, um so mehr, da er soziale Zustände mit großer Energie anzufassen scheint, bis die logische Entwicklung der vorhandenen Gegensätze durch eine ganz anekdotenhafte, rein theatermäßige Lösung aufgehoben wird. Doch erstaunlich bleibt immer das sichere Gefühl dieses Mannes, der die bewegenden Fragen der Zukunft vorherseht und sehr klar ausspricht. Er sagt in der Vorrede zur „Brouette du vinaigrier“:

„Il sert à prouver que l'orgueil des rangs, les discours, fait s'humaniser à propos, des conditions pécuniaires“. Aber das Drama nicht durchgeführt. Der Kaufmann wird durch den Edelmut

und die ersparten harten Thaler des biedereren Kleinbürgers gerettet. Sein Sohn, der tabellose Kommiss, heiratet die Tochter des Prinzipals; die Tugend wird auf allen Seiten belohnt.

Noch versprechender ist der Anfang von „L'Indigent“. In diesem Drama findet bereits eine Teilung in Vorder- und Hinterhaus statt. Dort wird gepraßt, hier wird gedarbt. Mercier wagt es, auf der Bühne einen Weber bei der Arbeit zu zeigen, und dieser redet fast die Sprache eines modernen Proletariers. „Je n'ai que deux bras, je les exerce nuit et jour, et sans murmurer. Je supporte courageusement mon sort, mais ce malheureux ouvrage n'est pas assez payé. (Avec une douloureuse énergie). Non il n'est pas assez payé. La terre est couverte de vieilles forêts, et je n'ai pas un fagot. Il faut du pain avant tout, et le pain coûte si chère!“ Und zu dem übermütigen Hausherrn sagt er „ich bin nur arm, weil es zuviel Reiche giebt.“ Auch hier wird der schroff angeschlagene Gegensatz nicht zum Austrag gebracht. Mercier giebt nur den kahlen Kontrast von Tugend und Laster. Zuletzt findet sich, daß die frierende Armut mit dem prassenden Reichtum verwandt ist. Der Böse wird bekehrt, und so wendet sich Alles zum Guten.

So gelingt es auch Mercier nicht, die Entwicklung des moralisierenden Dramas zu einem lebensvolleren Realismus fortzuführen. Das soziale Milieu seiner Dramatik hat sich gegen die Diderotsche um eine Stufe tiefer ins Kleinbürgertum hinabgesenkt, aber die sozialen Kräfte sind auch in seiner Darstellung noch nicht zu bewegenden Faktoren geworden. Trotz der Erweiterung des Schauplatzes, trotz der stärkeren Individualisierung des Zuständlichen, behandelt er den Menschen immer nur als rein moralisches Wesen unter dem Gesichtspunkte seiner sozialen Nützlichkeit. Von dem Werte der Individualität, der schöpferischen, starken Persönlichkeit hat dieser Mann trotz der Verehrung der deutschen Stürmer und Dränger nichts geahnt. Er freut sich nicht als Künstler an dem einzigen Schauspiel ausbrechender Leidenschaften, sondern er richtet die menschlichen Kräfte auf das nützliche Ziel, auf geistige Aufklärung und gesellschaftlichen Fortschritt — als Moralist, Erzieher und Gesetzgeber.

Was Diderot und Mercier mißlungen war, nicht weil es ihnen an Talent fehlte, sondern weil sie die Kunst als Mittel zu einem

außer ihr liegenden Zwecke gebrauchten, das erreichte Michel-Jean Sedaine, ein Autodidakt, der aus niedrigen Kreisen stammend sich vom Maurer zum Architekten eingearbeitet hatte. In „Le Philosophe sans le savoir“ schuf er das bürgerliche Drama, das in Frankreich überhaupt möglich war, das noch heute lebensfrisch anmutet und noch Georges Sand zu einer Fortsetzung „Les amours de Victorine“ veranlaßt hat. Hier wird nicht debattiert und räsonniert, sondern hier wird ein naheliegender Fall nach den eigenen inneren Voraussetzungen entwickelt. Das Drama gipfelt in dem Höhepunkte, daß der Vater den eigenen Sohn mit blutendem Herzen zum Duell schreiten lassen muß, damit er seine Ehre wiederherstellen kann. Sedaine läßt nicht das Vorurteil von der Vernunft überwinden, sondern er zeigt gerade, wie die Vernunft von der Barbarei des konventionellen Ehrbegriffs besiegt wird. Der Vater weiß, daß er gegen die Natur handelt; dennoch befriedigt er die Forderung der Gesellschaft. Hier ist der innere Konflikt, den man bei Diderot und Mercier vergeblich sucht. Hier wird aus der condition des Hausvaters eine tragische Situation gezogen. Ein aufgeklärter, humaner und weicher Mann wird gezwungen, unvernünftig, unmenschlich und unväterlich zu handeln. Das Stück hatte die Ehre, in seiner ursprünglichen Fassung von der Polizei verboten zu werden, da man eine Zunahme der Duelle fürchtete. In Wahrheit aber giebt es keine schärfere und abschreckendere Verurteilung einer barbarischen Sitte, als die rührende Gestalt dieses Vaters, der selbst dem Sohne den Weg frei giebt, um ihn sterben oder morden zu lassen. Der versöhnliche Ausgang, der dem Drama gegeben ist, schwächt diesen Eindruck durchaus nicht ab. Es war das einzige drame bourgeois, das in Paris einen Theatererfolg hatte, und Diderot, Grimm, Grötry, La Harpe berichten voll Bewunderung über seine erschütternde Wirkung. Rührend ist der unmittelbar nach der Vorstellung von Diderot an Grimm geschriebene Brief, in dem er neidlos die Überlegenheit des Autors anerkennt. Denn Sedaine hat alles, was ihm in seinen Dramen fehlt, Einfachheit, Herzlichkeit, Wahrscheinlichkeit der Handlung, die feineren, diskreten Töne, die auch hinter den Worten das stärkere Innenleben erraten lassen. Diese Personen leben auch, wenn sie nicht reden; sie sind Menschen, die wirklich in

einer milden Atmosphäre des honnête existieren. Mit der neidlosen Anerkennung Sedaines, des einzigen, der in seiner schlichten Sachlichkeit einen angemessenen lebendigen Stil der bürgerlichen Gattung fand, hat Diderot seine eigenen Leistungen wie die Merciers, um von den leeren Nachahmungen Beaumarchais' zu schweigen, selbst gerichtet.

„Mais une chose, dont vous ne me parlez pas et qui est pour moi le mérite incroyable de la pièce, ce qui me fait tomber les bras, me décourage, me dispense d'écrire de ma vie, et m'excusera solidement au jugement dernier, c'est ce naturel sans aucun apprêt, c'est l'éloquence la plus vigoureuse, sans l'ombre d'effort ni de rhétorique. Oui, mon ami, oui voilà le vrai goût, voilà la vérité domestique, voilà la chambre, voilà les actions et les propos des honnêtes gens, voilà la comédie. Ou cela est faux, ou cela est vrai. Si cela est faux, cela est déstable; si cela est vrai combien il y a sur nos théâtres de choses détestables et qui passent pour sublimes.“¹⁾

¹⁾ Correspondance de Grimm. tome VI.

Der deutsche Patriotismus und die Minna von Barnhelm. Die Soldatenstücke und der Absolutismus.

Wohin man auch in der Geschichte des deutschen Theaters blicken mag, immer führt die Entwicklung auf den Erzieher Lessing zurück. Man kann behaupten, daß er in seinem Erziehungswerke niemals einen Schritt zu viel oder zu wenig, zu früh oder zu spät gemacht hat. In seiner Hamburgischen Dramaturgie hat Lessing nicht daran gedacht, Shakespeare, für den er die begeistertsten Worte findet, seinen Zeitgenossen als nachahmenswertes Muster hinzustellen. Seine Werke verwertet er hauptsächlich, um an ihnen die Unnatur der französischen Tragödie zu erweisen, um den Charakter germanischer Kunstschöpfung gegen den Klassizismus zu betonen. Aber er wußte, daß die Freiheit und Ungebundenheit des Engländers das Erziehungswerk nur verwirren und gefährden könnte, daß eine werdende Bühne und ein unreifes Publikum vor allem Zucht und Maß brauchte. Was half es, daß er Deutschland von der geistigen Fremdherrschaft befreite, daß er einen erstarrten Formalismus zerbrach, wenn die einheimische Produktion nicht in Bahnen gelenkt wurde, auf denen sie auch fortschreiten konnte?

Lessing wies auf das Muster Diderots hin, obgleich er von diesem als schaffendem Dramatiker nicht eben hoch dachte. Aber die Dramatik Diderots gab den Rahmen, in dem das bürgerliche Leben mit der ihm eigenen Kultur sich entfalten konnte. Der Weg, den der Franzose eingeschlagen hatte, konnte auch von Anderen beschritten werden. Hier war eine freie Bahn für die Darstellung der eigenen Zeit, der eigenen Empfindungen gegeben. Lessing lobt seinen „Haus-

vater“, weil er weder deutsch noch französisch sondern allgemein menschlich sei. Dieses Lob würde heute nicht mehr gelten, aber gerade, weil seine Dramen in allgemein bürgerlichen und philanthropischen Tendenzen aufgingen, hinderten sie das Verständnis und die Nachahmung mit keinen Schwierigkeiten nationaler oder persönlicher Eigenart. Es kam jetzt darauf an, über Diderot hinauszugehen, das schulmäßige, abstrakte Drama in den zeitlichen Zuständen anzufußeln und es mit dem Lebensblute seiner Zeit zu erfüllen.

War es den deutschen bürgerlichen Dramen als bloßen Produkten der Bildung noch nicht gelungen, aus den aufklärenden Tendenzen herunter auf den Boden des bürgerlichen Lebens zu gelangen, so hielt sich die Komödie weit unter diesem Niveau in den Niederungen des Lebens auf, wo sie aller Bildung und geistigen Bedeutung bar blieb. Soweit sie sich nicht in der Nachahmung der Regnard und Destouches begnügte, blieb sie in der niedrigsten Winkelform, in der lächerlichen Abschilderung lokaler Eigentümlichkeiten befangen. Sie war hinter allem, was ihre Zeit bewegte, weit zurückgeblieben. In diesen Komödien modert noch die ganze jämmerliche Misere des noch nicht zum Klassenbewußtsein erwachten Bürgertums, und Lessing hat über eins der besten dieser Stücke, über Gellerts „Kranke Frau“ seinen vernichtenden Hohn ausgegossen und zugleich seine schmerzliche Erbitterung, daß er dieses in der engsten Atmosphäre erstickende Machwerk noch als eine Leistung hervorheben mußte. Gellert, der soviel für die deutsche Bildung gethan hat, war doch als Mann von jedem Interesse, das über die nächsten privaten Angelegenheiten hinausging, weit entfernt. Sein politischer Quietismus ist typisch für die ältere Generation um die Mitte des Jahrhunderts, die in einer weichen und thränenfeligen Freundschaft den höchsten Ausdruck ihrer Männlichkeit fand. So schreibt er während des zweiten Schlesiſchen Krieges an einen im Felde stehenden sächsischen Rittmeister: „Ich bin von Herzen erschrocken, als ich die Nachricht von dem unglücklichen Treffen in Schlessien erhielt; aber ich habe gewiß mehr Zurechtwogen, als wegen der Niederlage, gezittert. Mir ist es sehr gleichgültig, wer Schlessien, oder Böhmen beherrscht, und ich gönne es jedem, dem es das Schicksal überlassen will. Doch, Sie über diesem Streite zu verlieren, würde genug seyn, es weder

einem König, noch einer Königin, zu gönnen. — — — Welcher armselige Soldat würde ich geworden seyn. Kann man nicht anders berühmt werden, als wenn man der Liebe zum Leben entsagt, so will ich lieber hinter dem friedfertigen Pfluge verzagt leben, als auf dem furchterlichen Bette der Ehren mit Tapferkeit sterben. Es ist wahr, man kann nie ohne Bewunderung an einen Helden denken; aber auch nie, ohne ihn zu bedauern, daß er ein Held geworden ist. Ist es möglich: so vergessen Sie den Lorbeer, den man durch sein Blut erkaufen muß. Was hilft es mir und allen Ihren Freunden, wenn Sie hundert Feinde mit eigener Hand erlegen, und dabei das Leben verlieren, oder verstümmelt zurück kommen. Ich werde Sie weit höher schätzen, wenn Sie mir bei Ihrer Zuriückkunft gestehen werden, daß Sie die Gefahr menschlich vermieden hätten, als wenn Sie mir sagen, daß Sie Ihr Leben mit Vergnügen an diesem und jenem Orte gewagt. Retn! zu unserer Freundschaft brauchen wir die Tapferkeit nicht; sie ist ihr vielmehr schädlich.“

Dieser Brief spricht ganze Vände, und wenn sich auch bei Gellert, der vor den Zeitereignissen sein Haupt verhüllt, diese kleinbürgerliche Gesinnung mit besonderer Schüchternheit ausdrückt, so sind doch auch in den Briefwechseln anderer Männer sehr wenig Stellen zu finden, wo auf die Kämpfe des Siebenjährigen Krieges Bezug genommen wird, es sei denn eine Klage über die Unsicherheit der Zustände und über die unangenehmen Unterbrechungen eines gelehrten Stilllebens. Über diesen Mangel an politischem Interesse können auch litterarische Erscheinungen wie Gleims Kriegslieder des Preußischen Grenadiers nicht hinwegtäuschen. Es sind eben litterarische Erscheinungen. Kriegslieder brauchen nicht im Felde zu entstehen, sie können in der Studierstube von einem Manne gemacht werden, dem der Enthusiasmus der Menge durch die Brust geht. Aber die Gleimschen Kriegslieder, die manches kräftige Bild finden, sind keine Lieder und sie sind nicht aus unmittelbarer patriotischer Gesinnung sondern in einer idealen Konkurrenz mit dem Patriotismus des Altertums entstanden. Sie sind trotz dem kurzen Trabe der schottischen Balladenstrophe, trotz Panduren und Kroaten ein künstliches Renaissanceprodukt. „Berlin sey Sparta!“ Der preußische Söldner, der häufig gar kein Preuze war, soll auf die Höhe des griechischen Hopliten erhoben werden, der

sein eigen Haus und Hof verteidigt. Die patriotische Gefinnung ist hier nach antiken Muster eine gelehrte Konstruktion gegenüber einer Armee, die von der Idee des bewaffneten Volkes weit entfernt in Wahrheit nur aus dem Offizierskorps bestand. Das Bürgertum drängte sich durchaus nicht zum Kriegsdienste, der nicht als Ehre sondern als Schmach empfunden wurde, und es wachte mit großer Eifersucht über seine Exemptionen von militärischen Leistungen persönlicher Art. Eht und natürlich war nur die Bewunderung für den großen König, der mit heroischer Ausdauer das halbe Europa in Schach hielt, aber in diesem kosmopolitischen Jahrhundert wurde die Bewunderung auch von seinen Gegnern, hauptsächlich in Frankreich, geteilt und öffentlich ausgesprochen, am eifrigsten vielleicht von denjenigen, auf welchen seine schwere Hand nicht lastete. Der politisch denkende Thomas Abbt, in seiner Schrift „Vom Tode fürs Vaterland“, erkannte sehr wohl, wie der Bürger zu einer höheren Stellung im Staate gelangen könnte, wenn auch er zunächst von akademischen Analogieen mit dem antiken Bürgerheere ausging. Er warb um den Kriegsdienst als um eine Pflicht des Bürgers, aus der sich politische Rechte ergeben müßten. In einer Monarchie, sagt er, scheinen die Stände getrennt, aber der Krieg ist geeignet, sie wieder zusammenzubringen. „Diese Betrachtung zeigt uns den Krieg in Monarchieen von einem ganz neuen Gesichtspunkte. Das Übel, das er mit sich führet, ist mit dem wichtigen Vortheil verknüpft, daß die Entfernung der verschiedenen Stände vermindert, und die Bürger einer republikanischen Gleichheit näher gebracht werden. In einer Krieg führenden Monarchie ist alles Bürger; das Verdienst und nicht die Geburt bestimmt die Stände; der Staat gleicht einer Republik, die den König zum Diktator gewählt hat.“ Das Recht, für das Vaterland zu sterben, sollte die Bürger gleich machen, die Liebe zum Vaterlande sollte ihnen ins Gemüt gepflanzt werden „in Anwärmung an Griechen und Römer“. Kriegerische Tüchtigkeit erzeugt politische Tugend. „Alles vereinigt sich und stellt sich unter dem vormahls so herrlichen Namen eines Bürgers dar. Dann ist jeder Bürger ein Soldat, jeder Soldat ein Bürger, und jeder Edelmann Soldat und Bürger, wie man will.“

Das waren, noch von klassischen Reminiscenzen geleitet, die An-

sichten eines weitblickenden Mannes. Aber im Siebenjährigen Kriege war das Bürgertum von einer aktiven Teilnahme an den Kämpfen weit entfernt. Gerade die Männer, welche in einem vagen teutonischen Patriotismus plätscherten und als die modernen Skalden mit mißverstandenen Brocken altgermanischer Poesie und Mythologie archaisirten, waren dem französisch gebildeten Despoten am wenigsten wohlgefinnt. Sie legten mehr Wert auf seine französischen Verse als auf seine deutschen Siege, ihre deutsche Gesinnung ging mit der preußischen Politik nicht parallel. Gewiß kitzelte der lustige Reiterzieg bei Rossbach das patriotische Selbstgefühl, aber auch in Frankreich lachte man darüber als über eine private Blamage des Königs, wie auch die preußische Bevölkerung im Jahre 1806, bevor die Zeit der Noth kam, die ersten Niederlagen der Armee mit innerer Genugthuung begrüßte. —

Älter, tiefer, wirksamer war der Widerstand, den die erstarkende deutsche Bildung der Übermacht der französischen Kultur, ihren eindringenden Sitten und Moden entgegenstellte. Das deutsche Selbstbewußtsein hatte auch ohne den Siebenjährigen Krieg und längst vor ihm gegen Frankreich und die französische Bildung der herrschenden Klassen mobil gemacht. Je stärker und dichter die eigene geistige Kultur wurde, um so lebhafter wurde der Trieb, sich der fremden Vormundschaft zu erwehren, um so bitterer wurde die Nichtachtung empfunden, die Frankreich dem litterarischen Deutschland entgegenbrachte. Jede originale Leistung wurde als eine patriotische That begrüßt, die man dem Auslande als Dokument eines ebenbürtigen Geisteslebens weisen konnte. Noch am Ausgang des Jahrhunderts durfte Friedrich Schlegel mit vollem Rechte schreiben: „Alle wahre, eigene und gemeinschaftliche Bildung, welche noch irgend in Deutschland gefunden wird, ist, wenn ich so sagen darf, von heute und gestern, und wird fast allein durch Schriften entwickelt, genährt, und unter dem Mittelstand, dem gesündesten Theil der Nation, verbreitet. Das allein ist die Deutscherheit; das ist die heilige Flamme, welche jeder Patriot, hell und stark zu erhalten und zu vermehren, an seinem Theil streben sollte. Jeder klassische Schriftsteller ist ein Wohlthäter seiner Nation; und hat gerechte Ansprüche auf ein öffentliches Ehrenndenkmal.“ Dieses gemeinsame Gefühl der Deutscherheit,

der erwachenden Bildung, ist durch den Widerstand gegen die gallische Herrschaft zum Bewußtsein gekommen. Der Groll gegen die Ausländerei, der schon aus dem siebzehnten Jahrhundert datiert, zürnt auch in Lessings Hamburgischer Dramaturgie, aber er ist, hier wie überall, weniger gegen Frankreich als gegen die blinde Bewunderung und Nachahmung alles Französischen gerichtet. Nicolais Sebalbus Rothanker lernt schon auf der Schule, daß Frankreich nebst den Türken der leidige Erbfeind sei, daß es aber vor allem die Frauen mit seinen Moden verdorben habe. Diese antifranzösische Gesinnung ist meistens ohne allen politischen Belgeschmack. Sie ist häufig die polternde Auflehnung des losgesprochenen Lehrlings, der seine Selbstständigkeit mit Schrofheit und auch mit Undank gegen den Meister betont. In der Genieperiode treibt diese Abneigung gegen das Welschthum die seltsamsten Blüten, so daß die französische Feinheit von der deutschen Grobheit völlig geschlagen wird. Die Deutschtümelei stärkt sich im Franzosenhaß und naturgemäß am meisten in den Kreisen, die mit dem franzöfierenden Geschmack des Publikums am stärksten zu kämpfen haben. „Franzmann“, „Franzmännchen“ werden die schlimmsten Schimpfworte. So schreibt Karl Friedrich Cramer in komischer Entrüstung an Freund Bürger: „Hund Bürger! nicht Herr Bürger! Du Rabenaas Du!“ — — — und was das allerschlimmste ist, Du certain Monsieur Burger Du!“ Ebenso Fritz Stolberg, von der neuen Würde eines Deutschen ganz berauscht: „Abler, ich bin nun ganz davon überzeugt, daß wir und die Griechen einer Art sind, Römer und Engländer sind aller Ehren werth, gegen uns aber, Abler — gegen uns, der Franzosen Leichname sind kaum werth, an den Laubenschlagsthüren angenagelt zu werden.“ Das sind studentische Überschwänglichkeiten der teutonifizierenden Klopstockjünger. Aber auch Boß, in Lebensführung und Gesinnung gewiß der nüchternste von den „Ablern“ des Hains, schreibt an Brückner: „Die französische Nation hass' ich, mit jedem deutschen Patrioten“.

Dieser Haß ist ohne politische Motive, so wenig wie die „emergierende Deutschtümelei“ der Stürmer und Dränger in Straßburg sich gegen die Fremdherrschaft richtete. Diese erschien als etwas äußeres, zufälliges, um das man sich garnicht kümmerte. Die lange vorbereitete Auflehnung der nationalen Eigenart gegen die reifere romanische Kultur geht

mit der Emanzipation der bürgerlichen Klasse zusammen, und die politische Spitze dieser Bewegung richtet sich nicht gegen den französischen Staat, sondern gegen die herrschenden Klassen Deutschlands, welche sich französischer Bildung und französischen Sitten unterworfen haben. Ein Umschwung wurde erst durch die große Revolution herbeigeführt, als die deutschen Höfe und der von ihnen abhängende Adel in ihren französischen Sympathieen gründlich erschüttert wurden. Jetzt wurde die Teilnahme für fränkisches Wesen verdächtig. Georg Forster in seiner berühmten Rede über das „Verhältnis der Mainzer gegen die Franken“ hat diesen Umschwung in seiner politischen Bedeutung für das Verhältnis der Klassen in Deutschland sehr treffend gekennzeichnet. „Damals, als Frankreich noch unter der Peitsche seiner Despoten und ihrer abgefeimten Werkzeuge stand, war es ja das Muster, nach welchem sich alle Cabinete bildeten. Damals fanden Fürsten und Edle nichts so ehrenvoll, als ihre Muttersprache zu verläugnen, und schlechtes Französisch noch schlechter auszusprechen. Doch seht: Die Franken zerbrechen ihre Ketten, sie sind frei, — und plötzlich ändert sich der ekle Geschmack des lispelnden und lallenden Aristokraten; die Sprache freier Männer verwundet seine Zunge; gern möchte er uns jetzt überreden, daß er durch und durch ein Deutscher sei, daß er sich sogar der französischen Sprache schäme — — — Wer durchschaut nicht diese armseligen, ohnmächtigen Künste einer sterbenden Aristokratie?“ Die deutsche Bildung ist demokratisch, ein Werk des aufsteigenden Bürgertums. Sie ist im bewußten Gegensatz zu der äußerlich gallisierten Kultur der herrschenden Klassen groß geworden. Die bürgerliche Gesinnung wird zugleich durch die starke Triebfeder der erwachenden nationalen Bestrebungen emporgeschwungen. Wohl wurde das Selbstgefühl der deutschen, namentlich der preussischen Schriftsteller durch die militärischen Erfolge ihres Königs gesteigert. Es gehörte, wie Bouterwek in seiner „Geschichte der Poesie und Veredelsamkeit“ sagt, zum guten Tone der Kritiker, sich mit Frankreich zu messen und ihm auf irgend eine Art den Krieg zu erklären. Aber diese Herausforderungen waren keine kriegerischen Trompetenstöße gegen die Besiegten von Rossbach. Es waren Ermahnungen zur Auflehnung gegen fremde, aristokratische Kultur, die nur in ihrem äußeren Firniß, nicht in ihrer inneren

Reise von kritikloser Bewunderung übernommen worden war. Das Franzosentum, mit dem Lessing in seiner „Minna von Barnhelm“ abrechnet, ist nicht das gegen Friedrich im Felde liegende Frankreich, sondern das gefinnungslose Renegatentum, das unter dem Schutze der Herrschenden und als ihr williges Werkzeug im deutschen Volksleben wuchert. Der gewandte und gewissenlose Abenteurer, der das Ohr des Ministers hat, ist nicht nur seiner selbst wegen als dankbare Lustspielfigur da, er ist die lebendige Anlage der den Auswüchsen des Fremdtums hingegebenen undeutschen Gefinnung.

„Die wahrste Ausgeburt des siebenjährigen Krieges von vollkommen norddeutschem Nationalgehalt, die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that.“ So urteilt Goethe über die „Minna von Barnhelm“ und doch bedauert er bei einer anderen Gelegenheit, daß Lessing für sein Stück nichts besseres „als die Händel der Sachsen und Preußen“ gefunden habe. Diese beiden Äußerungen widersprechen sich nicht. Die Bedeutung der „Minna“ liegt nicht nur in dem kühnen Ergreifen temporärer Ereignisse sondern in der Verkörperung eigener nationaler Gefinnung und Gesittung, die wohl durch den Krieg zu einem stärkeren Selbstbewußtsein gekommen, die aber auch ohne den Krieg ihren stillen und stetigen Weg gegangen war. Wenn die „Sara Sampson“ in ihren Tendenzen das erste Werk von rein bürgerlichem Charakter war, so ist die „Minna“ nach ihrem inneren Gehalt wie nach ihrem äußeren Ansehen das erste Produkt der unabhängigen rein deutschen Kultur. Sie hat die Körperlichkeit, die größere Fülle an Blut und Leben, welche dem älteren Jugenddrama mangelte. Wie von dieser bürgerlichen Tragödie die abstrakt moralisierenden Stücke ausgegangen sind, so stammen von diesem ersten deutschen Lustspiele in direkter Nachfolge zwei Gattungen, das patriotische Stück und das Soldatenstück. Aber die Minna selbst ist in diesem Sinne weder patriotisch noch soldatisch.

Wenn Lessing das hönkste eines Standes schildern wollte, so lag ihm allerdings der des Offiziers nicht fern. Abgesehen von den persönlichen Eindrücken und Erfahrungen, die er zur Kriegszeit in Leipzig und Breslau gesammelt hatte, wenn er über den bisherigen

engen Rahmen dramatischen Lebens den Schritt in eine größere Welt thun oder wenn er die Existenz dieser größeren Welt in ihren Wirkungen auf die Schicksale seiner Personen veranschaulichen wollte, so erreichte er seinen Zweck am vollkommensten durch die Wahl einer militärischen Persönlichkeit. Der Offizier, selbst an der bescheidensten Stelle, ist in Kriegszeiten mit den großen Ereignissen durch seine Thätigkeit am engsten verknüpft, seine Person hat dem Bürger gegenüber eine größere Bedeutung und sie erscheint in näherer und darum auch für sie selbst gefährlicherer Verbindung mit der höchsten Staatsmacht. Der Offizier ist kein Einzelwesen, sondern er repräsentiert als Exemplar eine gleichartige Masse, mit der er handelt, denkt und fühlt, so gut wie er denselben Degen und dieselbe Uniform trägt. Gegenüber dem unselbständigen, unsolidarischen, zum Klassenbewußtsein kaum erwachten Bürgertum ist der Offizier ein repräsentativer Charakter, ein fertiger Typus, der trotz allen individuellen Eigenheiten durch die Forderungen und Traditionen des Standes in seinen Umrissen bestimmt wird.

Lessing hat den Krieg und den jungen Frieden als Hintergrund seines Stückes benutzt, aber nur soweit, als es die Ökonomie des Stückes notwendig machte. Von einem Schwelgen in kriegerischen Erinnerungen oder von der absichtlichen Erweckung preussisch patriotischer Empfindungen ist er weit entfernt. Der Unterschied in Tonart und Gesinnung wird bemerkbar, wenn man von der „Minna“ auf ihre zahlreichen Nachahmungen kommt. Vor allem ist der Major von Tellheim kein Preuße und, im Grunde genommen, auch kein Soldat. Der Kriegsdienst ist für ihn ein vorübergehender Zustand, eine Erziehung zur Männlichkeit, die der Dichter vielleicht dem friedliebenden, banausischen Bürgertum im allgemeinen wünschte. Nur die äußerste Not hätte ihn zwingen können, „aus diesem Versuche eine Bestimmung, aus dieser gelegentlichen Beschäftigung ein Handwerk zu machen.“ „Aber sagen Sie mir doch, mein Fräulein: wie kam der Mohr in Venetianische Dienste? Hatte der Mohr kein Vaterland? Warum vermietete er seinen Arm und sein Blut einem fremden Staate?“ Von einer Begeisterung für die Sache Preußens ist hier nun gerade nicht die Rede, so wenig wie bei dem echten Soldaten des Lustspiels, dem Wachtmeister Paul Werner, der dem

Prinzen Heraklius ebenso gern dienen möchte wie irgend einem anderen Potentaten. Was Tellheim auszeichnet und seinen persönlichen Wert bestimmt, das sind nicht spezifisch soldatistische Eigenschaften sondern bürgerliche und menschliche Tugenden, peinlichste Rechtlichkeit, Sorglichkeit und Milde für seine Untergebenen und vor allem die aufopfernde Großmut, mit der er das Herz des Fräuleins von Barnhelm gewinnt. Da wird nichts von außerordentlichen Bravourstücken erzählt, in denen die späteren Nachahmer schwelgen. Das Kriegerische tritt in der Figur Tellheims zurück, und was seiner Haltung von Soldatischem anhaftet, wird sogar mit leichter Ironie behandelt. „So brav, so preussisch“, wie Minna sagt. An die Armee kettet ihn nur die Kränkung seiner Ehre. Sobald ihm Genugthuung geschehen ist, wird er sie verlassen und nicht den Großen sondern sich selbst leben, da wo er unabhängig und keiner Erniedrigung ausgesetzt ist. Das Ideal dieses Offiziers ist nicht der Krieg sondern der Frieden. Sein Lebensglück ist nicht der Dienst in einem großen Ganzen sondern ein idyllisches Dasein, losgelöst von der großen Welt, welche den Menschen aufbraucht und die freie Entwicklung der Menschlichkeit unterdrückt. „Und sodann wollen wir um uns sehen, und wollen in der ganzen weiten bewohnten Welt den stillsten, heitersten, lachendsten Winkel suchen, dem zum Paradiese nichts fehlt, als ein glückliches Paar.“ Das ist das Lebensideal des achtzehnten Jahrhunderts, das in der Litteratur der Zeit unter allen Variationen der Verhältnisse das gleiche bleibt: Voltaires „il faut cultiver son jardin“, das dann von der anders gearteten Rousseauschen Naturschwärmerei abgelöst wird. Dieser Gedanke geht wie ein Stoßkuss durch so viele Briefwechsel der Zeit. Die Sehnsucht des Bürgers geht nach einer rein privaten Existenz, wo er weit entfernt von der Staatsmacht mit den Seinen ein abgeschlossenes, harmonisches Stillleben führen kann. Überall die Anschauung, daß der Bürger bei einer Berührung mit der öffentlichen Gewalt immer der Leidende Teil ist. Das freiheitliche Ideal ist ein negatives, staatsfremdes. Nicht Einfluß auf die Führung der öffentlichen Angelegenheiten wird erstrebt, sondern ein stilles, geschütztes Dasein, über dem die Stürme des großen Lebens hinweggehen. Diese Sehnsucht ist um so stärker, je mehr der Einzelne bei der ökonomischen Dürftig-

keit gezwungen ist, sich der versorgenden Staatskrippe zu nähern. Die begabtesten Geister der Zeit mußten sich den größten Erniedrigungen aussetzen, um eine kümmerliche „Bedienung“ zu erlangen, die zu ihren Talenten in keinem Verhältnis stand. Diese Allgegenwart des Staates, die drückend empfundene Abhängigkeit wird von sentimentaler Weltflüchtigkeit als ihrem logischen Gegensatz kontrastiert. In Lessing selbst ist dieser idyllische Zug des Jahrhunderts, der in den Schäfergedichten seinen eigensten Ausdruck fand, nicht so stark ausgeprägt, daher er auch unter seinen Zeitgenossen immer als der Typus männlicher Selbständigkeit erscheinen wird. Er war der erste, der eine öffentliche Wirksamkeit mit persönlicher Unabhängigkeit zu verbinden trachtete und der durch die Unmöglichkeit dieses Strebens am Abend seines Lebens tragisch zu Grunde ging. Lessing konnte den von ihm mit so vieler Liebe ausgestatteten Tellheim, der wahrscheinlich noch mehr von seiner eigenen Person als von der seines Freundes Kleist hat, nicht als den preußischen Haudegen hinstellen, der zeitlebens in seiner Uniform stecken wird, um den Federhut des Generals auf die ergrauten Schläfen zu setzen. Dieser Typus war trotz der Freude, die er an seinem alten ehrlichen Tauenzien und an anderen vom Kriege gekälhten Männern empfinden mochte, seinem menschlichen und bürgerlichen Denken fremd. Sein Tellheim ist nicht der preußische Offizier *par excellence* sondern ein Typus vornehmer Männlichkeit, ein voller Mensch, der nicht in seinem Berufe aufgeht und nach den Diensten der Großen sein eigenes Glück und seine eigenen menschlichen Aufgaben sucht.

Tellheim als Soldat verlangt vom Könige nur noch die Wiederherstellung seiner Ehre; die Förderung ist ihm gleichgültig. Das Eingreifen des Königs ist nur so weit dargestellt, als es die Logik der Handlung und die Klarheit über das Schicksal der Personen erfordert. Seine Wirksamkeit ist durch die feine, diskrete Bemerkung der Minna ergänzt, daß der König, der ein großer Mann ist, wohl auch ein guter Mann sein müsse. An dieser Stelle haben Lessings Nachfolger mit breitem behaglichen Patriotismus eingesetzt, sie haben das vorsichtig und phrasenlos gebrauchte Motiv in den Vordergrund gestellt und weiblich ausgebeutet. Der aufgeklärte Despotismus eines Friedrich und Josef bringt ein Drama mit traditionellen Zügen

hervor, das zum Absolutismus ein dienendes Verhältniß sucht. Der Fürst wird als das personifizierte Gesetz dargestellt, als die höchste die Staatsraison verkörpernde Instanz, vor der alle Stände gleich werden und in gleicher Weise Schutz und Gerechtigkeit finden. Diese patriotisch-solbatistische Dramatik stellt sich aus bürgerlichen Tendenzen heraus in den Dienst des absolutistischen Gedankens, sie ist ein, wenn auch zahmer, Ausdruck der bürgerlichen Aufklärung, indem sie die Privilegien der Feudalität wie die Willkür der bevormundenden Bürokratie bekämpft und nur noch das Verhältniß von Fürst zu Volk gelten läßt, nicht als feindlichen Gegensatz, sondern als ein vernünftiges und notwendiges System von Schutz und Herrschaft. Lessing selbst hat diesen Ton noch nicht angeschlagen; er hatte nach seinen eigenen Erfahrungen auch keine Veranlassung, das fridericianische System mit besonderem Wohlwollen zu betrachten. Mit dem Fürstentum, wie er es später in engster Nähe kennen lernte, hat er in der „Emilia Galotti“ abgerechnet. Aber hier hatte er den Weg gewiesen, wie die bürgerliche Dramatik, die bis dahin ganz in den privaten Angelegenheiten der bürgerlichen Klasse aufgegangen war, ihre kleine und niedere Sphäre mit der größeren Welt in Verbindung setzen konnte. Indem er aus den politischen Ereignissen der Zeit schöpfte, war er weit über sein Vorbild Diderot hinausgegangen, dessen Blick immer durch die Tapeten eines Salons begrenzt ist. Die „Minna von Barnhelm“ hat die Gefinnungen der bürgerlichen Richtung, aber nicht mehr in abstrakten Tendenzen, sondern in der reizvollen höchst lebendigen Darstellung des Zuständlichen. Sie bedeutet einen Fortschritt des bürgerlichen Dramas durch die Aufnahme des bisher nur im Lustspiel unter niederen Gesichtspunkten behandelten zeitgenössischen Lebens, und sie bedeutet einen Fortschritt des Lustspiels durch die Aufnahme der bisher nur abstrakt und didaktisch vertretenen bürgerlichen Gefinnungen. Ihr geistiges Niveau hat sich über kleinliche lokale und provinzielle Anschauungen zu einer warmen und vollen Darstellung norddeutschen Lebens erhoben. Sie hat die ersten dramatischen Figuren, die auf ihren Füßen stehen, die vom Blute ihrer Zeit leben und auch heute noch lebendig sind, weil das Aktuelle nicht kleinlich anekdotenhaft behandelt, und weil das menschliche Interesse nicht mit den Zeitverhältnissen geschwunden ist, in dieser lebenswürdigsten Komödie der Redlichkeit.

Die „Minna von Barnhelm“ war das erste Stück, das als ein Produkt der eigenen nationalen Kultur begrüßt wurde, das dem Publikum, Gebildeten wie Ungebildeten, eine vertraute und liebe Erscheinung wurde. Allein dieselbe Gunst und noch höherer Beifall wurden ihren zahlreichen Nachahmungen gespendet, die von dem Geiste dieser wegbahnenden Komödie keinen Hauch verspüren. Aber sie lassen erkennen, welche Elemente des Lustspiels auf die große Masse eine unmittelbare theatralische Wirkung ausgeübt haben. Die Arbeiten der betriebsamen Nachahmer sind für eine psychologische Betrachtung des Publikums unentbehrlich, da diese für das Publikum und nicht für sich schreiben. Was sich in einem litterarischen Werke an sinnfälligen Reizen bewährt hat, das wird von ihnen in bewußter und berechneter Nacharbeit zur Hauptsache gemacht, und das Publikum, dessen einseitige Instinkte hier in entgegenkommender Weise befriedigt werden, fühlt sich vor ihren aus seinen eigenen Begierden geschaffenen Produkten auch wohler als vor den Werken höheren Stiles. Die Erfolge der erfahrenen Bühnenschriftsteller lassen erst die zeitige Wirksamkeit einer originalen Erscheinung in der richtigen Beleuchtung erkennen. Durch die von einem führenden Werke bestimmte allgemeine Richtung dieser ephemeren Hervorbringungen wird erst klar, was in diesem neuartig und sensationell auf die breite Masse gewirkt hat.

Was das Publikum an der „Minna“ interessierte und die Bühnenschriftsteller zur Nachahmung aufforderte, das war einerseits die Verkörperung der Armee in Offizier und Soldaten, andrerseits das Eingreifen des Königs als ein höchst sensationelles und zeitgemäßes Moment. Aus diesen beiden Zügen entwickelten sich das Soldatenstück, das einseitig durch Milieu und Kostüm zu reizen suchte, und das patriotische Stück, das mehrere Jahrzehnte den politischen Niederschlag der Aufklärung im Verhältnis zum Absolutismus darstellte. Beide Gattungen gehen häufig ineinander über. Während das Soldatenstück später vom Ritterschauspiel verdrängt wird, entsteht für das patriotische Drama eine fast feststehende Mischung aus Elementen der „Minna“, der „Emilia Galotti“ und des Diderotschen Familienbildes.

Wie sich im neunzehnten Jahrhundert die Plastik von allen
Gloeffer, Drama.

modernen Kleidungen zuerst an der Uniform versucht hat, so ist auch das Kriegerleben das erste mit starkem Realismus behandelte Milieu des ernsthaften Dramas. Das militärische Treiben in Garnisonen und Feldlagern, das einer ernsten wie einer humoristischen Behandlung gleich zugänglich war, wurde als ein abgeschlossenes höchst dankbares Gebiet lebhaft aufgegriffen. Wo Lessing sich mit zwei Offizieren und zwei Soldaten begnügt hatte, führten die Nachahmer in die Armee selbst und in alle militärischen Beziehungen hinein. Der ruhige Bürger, der sich kaum von Kontributionen und Quartierlasten erholt hatte, konnte sich hier an der bunten Bewegtheit des kriegerischen Daseins in gefahrloser Nähe erfreuen. Diese Lust an militärischen Dingen, die durch die sparsame Verwendung in der „Minna von Barnhelm“ erweckt war, hat Karl Gotthelf Lessing in der Lebensbeschreibung seines Bruders draustich geschildert. „Was nun im Militärstande vorkommen kann, hat man nachher auf der Bühne gesehn. Kriegs- und Standrecht, Arkebüsiren und ehrlich machen, Spießruthen und Prügel, Trommel und Pfeifen, Insubordination und Desertion, Marquetender und Spione. Eine Theatergarderobe glich nun einer Montirungskammer, und in der Stadt, wo keine Besatzung war, konnte manche Truppe ihre gangbarsten Stücke nicht aufführen.“

Der erste, der diese populären Elemente aus Lessings Lustspiel herauskallte und sie zu seiner dramatischen Spezialität machte, war der betriebsame Wiener Schauspieler Gottlieb Stephanie der Jüngere. Ihm kam die bei den preussischen und österreichischen Fahnen erworbene eigene Erfahrung zu statten, er hat dramatische Bilder aus dem Kriegs- und Garnisonleben mit breit naturalistischem Pinsel gemalt. In seinen Stücken, die für das ephemere Bedürfnis der Bühne geschrieben sind und auf litterarischen Wert keinen Anspruch machen, lebt eine aus persönlichen Eindrücken gewonnene Frische der Beobachtung, eine meist glückliche wenn auch nur lose zusammenhängende Genremalerei; die militärischen Typen, die der frühere Soldat auf die Bühne verpflanzt hat, sind höchst glaubwürdig und gerade durch die kunstvolle Nachahmung der Wirklichkeit von sittengeschichtlicher Bedeutung. Stephanies erstes Soldatenstück „Die abgedankten Offiziers“ ist in seinen Motiven vollständig der „Minna

von Barnhelm“ entlehnt. Aus dem einen das Mitgefühl in Anspruch nehmenden Typus des zurückgesetzten Offiziers hat der Verfasser deren zwei gemacht, die dann in ihrer verschiedenen Art, sich mit ihrer Lage abzufinden, auch glücklich kontrastiert werden. Während der eine zwar gutmütig aber sträflich leichtsinnig ist, ähnelt der andere vollständig dem Major Tellheim. Auch ihm folgt in das bereits typische Lokal des Wirtshauses ein abliges Fräulein, das ihm ihr Herz und ihr Vermögen getreulich nachträgt. Dieser besonnene und vornehme österreichische Offizier spricht seinem berühmten preussischen Vorbilde einige Gedanken vollständig nach, die schon in der „Minna“ besonders gezündet haben mochten. „Willst du auf ein so rühmliches Metier wandern wie ein Handwerksbursche? „Unter einer fremden Nation, wo wir nur als Miethsknechte angesehen werden“ — heißt es hier in engster Anlehnung an die Worte Lessings. Die mit zwei Verlobungen endende Handlung ist von einer Fülle höchst drastischer und humoristischer Szenen aus dem militärischen und bürgerlichen Leben umgeben. Für das Eingreifen des Königs, das sich bei Lessing nur durch die Verlesung der Cabinetsordre äußert, setzt der österreichische Dramatiker einen Minister in Person ein, der zugleich der Onkel des verliebten und getreuen Fräuleins sein muß. Mit diesem Minister lenkt Stephanie in die Bahn des patriotischen Dramas ein, in welche das Soldatenstück immer hinüberstrebt. Er tritt als der aufgeklärte Staatsmann auf, als eine Verkörperung der Staatsräson und als lebendiger Beweis, daß man in einem Rechtsstaate lebt, in dem kein Unschuldiger zu leiden hat. „Ich finde Gerechtigkeit“ sagt der von seinem Mißtrauen gegen die oberen Behörden geheilte Offizier, und der Minister erwidert als Schlußwort: „— — fahren sie fort, sich davon zu überzeugen, und wenn sie künftig Jemand über Ungerechtigkeit schreien hören, verweisen sie ihn an den rechten Ort. — Er wird nicht mißvergnügt abgefertigt werden, wenn er es verdient.“ Aber der bürgerliche Dramatiker hat noch stärkere demokratische Reizungen für sein Publikum in Bereitschaft. Während das ablige Fräulein den einen unglücklichen Offizier bekommt, erfreut sich sein Kamerad der Neigung seiner Wirtstochter, die heimlich seine Bucherwechsel bezahlt und durch diesen Edelmut Herz und Hand des Barons erobert, was von dem

aufgeklärten, volksfreundlichen Minister wieder mit einem Kernspruche besiegelt wird: „Mein Freund! Im Herzen ist der wahre Adel, nicht in der Geburt.“

Auch das englische Lustspiel von Farquhar „The recruiting officer“ hat Stephanie in seinen „Werbern“ auf süddeutsche Verhältnisse übertragen und seine als Werbeoffizier gesammelte Sachkenntnis, die Gerechtigkeiten des Werbehauses, die Geschäftskünste der konkurrierenden Offiziere breit auseinandergelegt. Auch dieses Stück ist ein „Soldatenglück“, da der forsche Husarenwachtmeister die Tochter eines reichen Bürgers heiratet, der den Offizieren abgeneigt ist und sich schließlich doch überzeugen muß, daß Nährstand und Wehrstand zum Heile des Staates zusammengehören. Aus dieser wirr und leichtsinnig hingeworfenen Komödie hebt sich die Episode des Korporals Rauzer hervor, der sich im Rausche an einem jüngeren Vorgesetzten vergriffen hat. Da er in Haft abgeführt werden soll, nimmt er von seinem alten Husarendolman, der ihm dreißig Jahre gedient hat, einen rührenden Abschied. Die Figur dieses alten Hausbegens gab eine der stärksten Rollen für Schröders Stiefvater Aldermann, der selbst immer etwas soldatisches in seinem Wesen bewahrt hatte, und Schröder berichtet, daß er an diese von tragischem Humor erfüllte Glanzleistung des Alten nie ohne Thränen der Rührung zurückgedacht habe.

Mehr in die Bahnen der bürgerlichen Richtung lenkte Stephanie mit seinem viel gespielten „Deserteur aus kindlicher Liebe“ ein, einer Verschmelzung des „Déserteur“ von Mercier mit seinem eigenen militärischen Genre. Hier ist er ein Vorläufer der norddeutschen Bühnenschriftsteller wie Möller, Brandes, Engel, David Beil, Jffland und vieler Anderer. In diesem Drama sind die beiden Elemente des politisch-patriotischen Dramas in der feststehenden Mischung vereinigt: die Opposition des kleinen Mannes gegen soziale Unterdrückung, die sich aber nur gegen die niedersten Behörden richten darf, und im Hintergrunde verheißend und rettend die von dem aufgeklärten Herrscher geübte Gerechtigkeit, die sich auch dem geringsten seiner Landeskinder nicht versagt. Ein treuer Soldat desertiert, um seinem Vater, der von einem bösen Amtmann um den Grundzins geplagt wird, die auf die Ergreifung eines Deserteurs gesetzte Be-

lohnung zu verschaffen. Der liebende Sohn weiß nicht genug von der herablassenden Leutseligkeit des Königs zu erzählen, mit dem er lieber spricht „als mit manchem Fährdrich.“ „Ja so einen Menschen habt ihr in euerm Leben nicht gesehen; der kann einem schon die Zunge lösen.“ Der gerechte und milde König wird schon helfen, wenn er nur erst von der Härte des bösen Amtmanns und von der Gleichgültigkeit des Grafen, der sich um seine Leute nicht kümmert, erfahren hat. Seine Macht, seine Fürsorge sind allgegenwärtig, und von der Höhe seiner erhabenen Mission kennt er keinen Unterschied zwischen Arm und Reich, zwischen Hoch und Niedrig. „Wir stecken nicht mehr die Hände so in die Tasche, wie wir's gethan haben, wir werden schon Recht finden,“ droht der bedrückte Bauer dem harten Amtmann. Und der kühnere Soldat erklärt mit deutlicher Anspielung auf die Gefinnungen des jungen Königs Joseph: „Weiß er, daß mein Vater in des Königs Augen mehr werth ist als sein Graf? Er arbeitet, aber sein Graf geht müßig. Zum Gelddurchbringen braucht man keinen Grafen, das kann der liederlichste Jung am besten. Und der König kann durchaus keinen Müßiggänger leiden. Er arbeitet selbst Tag und Nacht als König.“ Das Vertrauen auf die immer wache Sorgfalt des Landesvaters wird auch nicht enttäuscht. Der böse Amtmann bekommt seine Strafe, und der Deserteur aus kindlicher Liebe wird von dem Fürsten, der von dieser Aufopferung gerührt ist, zum Fährdrich ernannt, so daß dieses Stück, wie so viele andere, mit dem enthusiastischen Rufe der Patrioten schließen kann: „Es lebe der König!“

Denselben Weg wie der Österreicher Stephanie ging auch der Norddeutsche Heinrich Ferdinand Möller, ein Mitglied der Senler'schen Schauspielertruppe. Ebenfalls ein früherer Soldat, hat er das erfolgreichste Soldatenstück seiner Zeit „Der Graf von Walltron“ geschaffen, das, wie ein Pamphletist bemerkte, mit seinem lärmenden Erfolge die Minna, Emilia und den Götz in das Reich der Vergessenheit abzugewenken zwang. Dieses Spektakelstück, das in einer Standrechtszene mit dem die Begnadigung im letzten Augenblick bringenden Offizier gipfelt, ist mit den rohesten Mitteln auf athemlose Spannung gearbeitet. „Ein lehrreiches Schauspiel“ wird diese Mache in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek (30. Bd. S. 245) genannt, so lehr-

reich, daß man es die „Offiziersschule“ nennen könnte. Die Verzweiflung der Gräfin, die Festigkeit ihres Mannes, der „wie ein zehnfacher Regulus“ zum Tode geht, sei ganz Natur. Das Stück „stellt die Stärke der ehelichen Liebe mit solchen starken, so herrlich getroffenen Zügen dar, daß wir nicht wüßten, was wir damit vergleichen sollten.“ Nach diesem Gemisch von Rührung und Militarismus, das nicht mehr überboten werden konnte, versuchte sich Möller auch im bürgerlich-patriotischen Genre, indem er eine über König Joseph in den Zeitungen verbreitete Anekdote dramatisierte. „Sophie oder der gerechte Fürst“ ist dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen mit einer kriegenden Vorrede gewidmet. Da wird in glühenden Farben geschildert, wie der Dichter den ehrenvollen Beruf habe, die menschliche Fürsorge des Landesvaters, das von ihr auf die Bevölkerung fließende Glück darzustellen. „Der gute Fürst ist die Sonne, die alles unter sich erwärmt. Seine Tugend und Verdienste sind der Wink der Aufforderung zur Liebe und Ehrfurcht unter seinen ihm unterworfenen Mitgeschöpfen, und diese kindliche Liebe, diese reine Ehrfurcht, ist der Segen, die Erquickung des Landes — die Ermunterung des Fleißes, der Thätigkeit — und folglich die einzige dauerhafte Stütze des blühenden Wohlstandes.“ — Hier ist die Solidarität des aufgeklärten Despotismus mit dem aufgeklärten Bürgertum zwar servil aber in ihrem richtigen Verhältnis ausgedrückt.

„Der gerechte Fürst“ des Stückes, der persönlich auftritt, ist Joseph. Er besucht das Staatsgefängnis und sagt zu der bestürzten Tochter des Stockmeisters „Warum zittert sie denn, mein Kind? ich bin ein Mensch wie sie.“ Die hinter Kerkermauern unschuldig schmachtende Heldin des Stückes reißt er bei einem Ohnmachtsanfall selbst mit Essig ein. Alle Winkel will er kennen lernen, wo Tugend und Unschuld leidet; als höchster der Menschen will er auch der menschlichste sein. Dabei entwickelt er in kurzen Andeutungen seine Reformpläne, er eröffnet den Ausblick auf eine Zeit der Aufklärung, des Patriotismus und staatlich dekretierter Glückseligkeit. Die Unbildung des gefinnungstüchtigen Dichters dokumentiert sich in recht plumpen Sätzen. „Wir Deutschen haben ziemlich viel ähnliches mit den alten Griechen; nur ihre Lehrer fehlen uns noch.“ Der König

schließt seine Reden fast in dem biedereren Tone des Wiener Volksstücks, aber ohne dessen glückliche Naivität. „Die Wissenschaften sind die Stützen des Throns, der Grund zur menschlichen Wohlfahrt — allein eine starke Reform ist in manchen Staaten nothwendig. Nun — mit der Zeit will ich auch dieß große Werk zu Stande bringen.“

Wir sehen, wie das bürgerliche Drama, das sich während seiner ersten Periode im engsten Kreise des Familienlebens gehalten hatte, nunmehr in die Fragen und Aussichten des staatlichen Lebens hinübergreift. Diese Stücke, die ihre Tendenz durch die Reformbestrebungen des aufgeklärten Despotismus empfangen, sind höchst loyal oder auch berechnend servil. Die größeren Staaten, Österreich, Preußen, Sachsen, bieten ihnen einen geeigneten Boden, während das männliche, revolutionisierende Drama die Kraft seiner Erbitterung in der Enge der Kleinstaatlichen Verhältnisse, in der Nähe der üppigen Höfe gewinnt. Lessings „*Emilia Galotti*“ wird in Braunschweig vollendet, die „*Räuber*“ entstehen in Stuttgart; dort kann der junge Schiller auch seine Vorstudien zu „*Rabale und Liebe*“ über Seelenverkäufe und Mätressenwirtschaft machen. Wie die Aufklärung durchaus für die uniformierenden Reformen des philosophischen Despotismus eintritt, obgleich sie, wie der Aufklärungsapostel Zenisch einmal naiv bemerkt, ihrer Natur nach für den Republikanismus arbeiten sollte, so versuchen diese Dramen, als ein poetischer Niederschlag der vulgären Aufklärung, dem Bürger die angenehme Überzeugung beizubringen, daß er schon in einem von der Vernunft regulierten Staatswesen lebe, in einer „*Republik*“, worunter man auch eine Monarchie verstand, in der das Gesetz regiert dadurch, daß sich der unverantwortliche Fürst der Staatsidee unterworfen hat. Im Grunde genommen wird von der hastigen Loyalität auf der Bühne gewöhnlich das Gegentheil bewiesen, weil sonst die Leutseligkeit und der alles durchschauende Scharfsinn des persönlichen Herrschers nicht in das rechte Licht treten würde. Aber zu den Reizmitteln dieser Dramatik gehört die Ausnutzung anekdotischer Züge, die Anspielung auf bekannte aktuelle Ereignisse. Die Humanität muß durch die Vertrautheit mit den Fürsten, durch wirklich dem Leben entnommene Züge pikant gewürzt sein. Der platteste und begeistertste Verehrer der Vernunft und des Vernunftstaates Preußen Daniel Zenisch hat in

seinem „Geist des 18. Jahrhunderts“ diese Stücke als die Vorboten der besseren Zeit gepriesen. „Selbst Trauer- und Lustspiele waren mit Sentenzen kräftig ausgesprochener praktischer Philosophie, mit lebendigen Gemälden von der Verderblichkeit des Fanatismus, der Intoleranz der Fürsten und Ministerdespotismus, mit sprechenden Schilderungen von Thorheiten und Lasten der höheren Stände, und der sogenannten feineren Welt, mit witzigen Anspielungen auf Vorfälle der religiösen und politischen Geschichte des Tages, der Intrigue der Cabinette und der Hofleute, angefüllt. Das Parterre beklatschte oft in dem Stück mehr den kühnen Patriotismus, als das Talent des Dichters: eine kräftige Sentenz, eine treffende Charakterschilderung, ein witziger Einfall, der auf irgend eine Anekdote vom Hofe oder von den Ministern, oder von der hohen Geistlichkeit anspielte, mußte von dem Schauspieler wiederholt werden, damit das für die Geschichte des Tages bedeutsame und beziehungsweise darin desto lebhafter und allgemeiner empfunden werden könnte.“

Je mehr die Aufklärung sich von allgemeinen moralischen Begriffsbestimmungen abwandte, um sich mit allen staatlichen und privaten Angelegenheiten zu beschäftigen, um alle realen Beziehungen durch die Vernunft zu regulieren, desto mehr mußten diese Tendenzen in dem Institute zum Ausdruck kommen, auf das man für die Humanisierung der Menge die größten Hoffnungen gesetzt hatte. Das Theater galt als das eindrucksvollste und anschaulichste Mittel in dem großen Erziehungswerke; von den Brettern sollte die geistige und sittliche Wieergeburt der Nation ausgehen. Von einer vollkommenen Gesetzgebung erwartete man die Vollkommenheit der Zustände. Die Regenten hatten die Mittel zur Volksbeglückung in der Hand, wenn sie nur ihrer Vernunft und ihrem Herzen, d. h. den Ratschlägen der Aufklärer folgen wollten. Der Bühne wurde insbesondere der Beruf zuerkannt, den Patriotismus zu verbreiten, die Liebe des Bürgers zu einer weisen Regierung zu unterhalten, ihm Bilder gerechter, ruhiger Zustände, innigster Harmonie zwischen Fürst und Volk eindringlich vorzustellen. So heißt es in einer „Schutzrede für wandernde Schauspieler“ von Zischoffe (Theater-Kalender von 1790. S. 56). „Zur angenehmen Gesellschafterin nicht allein, sondern auch zur Tugendpredigerin könnte Thalia erhoben werden; sie sollte

Pflegerin des guten Geschmacks, der Aufklärung, der Industrie und des Patriotismus werden.“ Schon in den siebziger Jahren waren praktische Vorschläge laut geworden, wie der Staat sich der Bühne annehmen müßte, um von diesem populären Rathgeber eine ausgeglichene, sozialere Gesinnung zu verbreiten. Ein für das Theater begeisterter Magister¹⁾ schlug die Gründung einer Art von theatralischer Pfarre vor. Der auf landesherrlichen Befehl in diese Stelle eingefetzte Theaterpädagoge sollte jede Woche einmal aus den gespielten Stücken die Nutzenwendung ziehen und durch die lebendige Veranschaulichung des Dramas sein Publikum moralisiren. Dieser Mann sollte ein Philosoph und ein Patriot sein. Allerdings wird dieser Patriotismus immer auf eine besondere Art verstanden, nicht als Leidenschaft, sondern als eine nützliche Tugend. Friedrichs Minister von Zedlitz hat dieses Thema in seiner Antrittsvorlesung vor der Berliner Akademie ausgeführt.²⁾ Da besteht der Patriotismus hauptsächlich in dem Vertrauen auf den Fürsten und seine Repräsentanten. Er ist eine Tugend der Enthaltbarkeit, die den Bürger der Mühe überhebt, für die öffentlichen Angelegenheiten selbst sorgen zu müssen. Der Bürger soll sich auf die Besorgung seiner eignen Interessen beschränken und die auf das Wohl des ganzen gerichteten Verfügungen des Staatsoberhauptes mit freiem Gehorsam und freudigster Ergebenheit hinnehmen. Es wird auch von dem Patriotismus in Rom und Griechenland gesprochen, der mit der Liebe zur Freiheit eins ist und einen Brutus hervorbringt, aber das seien rein akademische Dinge, gut zu rhetorischer Verwendung, in einer modernen Monarchie hätten diese Empfindungen keinen Raum mehr. Da soll der Jüngling früh belehrt werden, daß die erleuchtete Weisheit der Regierung ihn der eignen Verantwortlichkeit überhoben hat; er soll sich nicht zu den „Projektenmachern“ schlagen, die von ihrem niederen und vereinzelten Standpunkte das Staatswesen im Ganzen garnicht übersehen könnten.

¹⁾ M. Carl Christoph Reiche. Über den Werth und zur Berichtigung der Gefühle von der Bühne herab. Berlin. 1774. bey J. G. Decker.

²⁾ Über den Patriotismus als ein Gegenstand der Erziehung in monarchischen Staaten. Aus dem Französischen übersezt. Berlin bei C. F. Voß. 1777.

Dieser Patriotismus bescheidenster Enthaltfamkeit, unerschütterlichen Vertrauens auf die Weisheit der Fürsten wurde von der Bühne mit loyalen Enthusiasmus gepredigt. Der Bürger sollte zu dem Bewußtsein gebracht werden, daß er in einem Vernunftstaate lebe, wo alle Interessen harmonisch verbunden sind, wo eine gütige, allgegenwärtige Vorsehung ausgleichend, strafend und belohnend waltet. Dieser Zustand, der die Weisheit der Fürsten und das Vertrauen der Bürger zu ihr voraussetzt, wird meistens in gemüthlicher Weise dargestellt. Es werden die Szenen beliebt, in denen Landesvater und Unterthanen sich als Menschen gegenüberstehen, und dieses herzlich aufgefaßte Verhältnis äußert sich auch in der Art, wie Huldigungs- und Ergebenheitsstücke inszeniert werden, nicht mehr als pomp hafte Allegorien und Apotheosen, sondern als schlichte Darstellungen ergebener Gefinnung. Die steifen Alexandriner verschwinden, der Fürst wird nicht mehr von Genien gekrönt; dafür zeigt der patriotische Dichter, wie das Herz des kleinen Mannes dem Fürsten zujubelt, und wie sein Vertrauen mit Leutseligkeit und Gerechtigkeit erwidert wird. Diese Stücke sollen auch ihrem Ansehen nach populär sein und dem einfachen Empfinden des gemeinen Mannes entsprechen. So wird in Baczkos Preussischem Magazin (1782. 2. Heft) ein Drama „Der Patriot“ von dem preussischen Kammersekretär John veröffentlicht, das die Truppe der Witwe Schuch am Geburtstage des Königs mit großem Beifall aufgeführt hatte. Hier wird die angebliche Gefinnung des kleinen Mannes mit rührender Schlichtheit dargestellt. „Der Patriot“ ist ein alter Bauer, der seinen Sohn beim Herannahen des gefürchteten Werbemajors nicht versteckt, sondern mit antikem Stolz zu den Fahnen schicken will. „Unser allergnädigster König will ihn zum Soldaten machen, und wenn unser allergnädigster König ihn braucht, so habe ich ihn übrig.“ Und der Landrat, der in die neupreussisch-patriotischen Gefinnungen seiner Leute schon eingeweiht ist, bemerkt erklärend zu dem höchst erstaunten Werbeoffizier: „Wir haben Patrioten in jedem Stande — Sie sind ein zerstreuter Haufe. Auch hier in der Hütte wohnt ein Mann, der es ist, aber ein Mann voll edlen Gefühls.“ Allerdings kommt es nicht zum Äußersten, da der Offizier den Sohn als die einzige Stütze des armen aber edlen Patrioten freigiebt, wodurch wieder die Harmonie zwischen Regierung und Unterthanen bewiesen wird.

In diesem Schema des Huldigungsstückes halten sich die beiden preußischen Dramen, die auf der Bühne den stärksten Erfolg errangen und in ihrer Kürze und Sauberkeit als Mustertypen dieser Gattung aufzufassen sind, „Der dankbare Sohn“ und „Der Edelknabe“ von Johann Jakob Engel. Diese beiden Einakter sind ein Gemisch von künstlichem Patriotismus, echter Begeisterung für den König, von sentimentaler Familienpoesie und moralisierender Pädagogik. In beiden ist Friedrich als der gütige Landesvater aufgefaßt, dem alle Unterthanen, Große und Kleine, gleich nahe stehen. Hier ist sein Bild schon von der Legendenbildung verklärt. Bei Engel sollte der große König durchaus zu einem roi des gueux werden, oder, wie er in seiner Lobrede von 1781 mit völliger Verkennung seiner Eigenart schreibt, „ein sanfter, zärtlicher, oft bis zum Weichen zärtlicher Charakter.“ Was Lessing in seiner „Minna von Barnhelm“ nur hypothetisch und mit großer Diskretion andeutet, daß der große König auch ein guter König sein möge, das führt der preußische Gymnasialprofessor mit aufdringlichster Gewißheit aus. Wie tief er auch unter seinem Muster an Unabhängigkeit der Gesinnung steht, so kommt er ihm doch an sauberer, korrekter Behandlung der Sprache am nächsten, und es ist nicht unverdient, daß seine feinen, gewissenhaften Arbeiten, durch die Popularität ihrer anekdotischen Stoffe unterstützt, nicht nur den Beifall des Publikums sondern auch die Bewunderung der Kenner fanden. Engels dramatische Produktion, zu der auch eine verunglückte Tragödie des bürgerlich-militärischen Genres „Eid und Pflicht“ gehört, ist ohne die „Minna von Barnhelm“ garnicht denkbar. Sein Erfolg ist charakteristisch und aus den Zeitverhältnissen leicht verständlich, da der vielseitige Mann, Philosoph, Patriot, Pädagoge, Didaktiker und Dramaturg zugleich, die gangbarsten auf der Oberfläche schwimmenden Tendenzen mit geschickter Hand im engsten Rahmen zu vereinigen wußte.

Für Engel ist Preußen geradezu das Reich der Vernunft, der beste Staat in der besten aller Welten. Etwaige Unvollkommenheiten sind nicht die Schuld des bildenden Geistes, sondern „der widerstrebenden Materie“, wie ja auch das Übel in der Welt eine relative Existenz haben muß, wenn man das Gute recht erkennen soll. So sieht seine rechte Erkenntnis auch in den Unvollkommenheiten die Be-

dingung höherer Vollkommenheit, die Rechtfertigung der Teile durch das Ganze. Wo seine Erkenntnis nicht durchblickt, schweigt sie voll Ehrerbietung, „weil sie in dem dunklern verdecktern Theile des Plans die nehmliche Weisheit muthmaßt, die ihr aus dem Ganzen entgegenleuchtet.“ Hier ist die teleologische Auffassung der Aufklärung auf den Staat, die deistische Anschauung von Gott auf den König übertragen. Die von oben angeordnete Beglückung, die unten als Bedrückung empfunden wurde, das regelmäßige Funktionieren der Staatsmaschine, deren „dunkleren verdeckteren Teil“ der scharfsinnige Mirabeau in seiner Gebrechlichkeit erkannte, erschien ihm als der politischen Weisheit letzter Schluß. „Wo ist das Reich,“ fragt er triumphierend, „das als System mit System, mit dem unserigen könnte verglichen werden? — Wenn je ein Staat war, der einen tief durchdachten und liebevoll verbundenen Phän hatte, so ist's der unsrige. Wenn je ein Staat war, in welchem Würde und Majestät des Throns so innig mit der aufmerksamsten Sorge für die Unterthanen zusammenhing, in welchem beider Erhaltung und Wohl so vorzüglich auf Macht beruhend, die Macht so richtig gegen die umgebenden Mächte abgewogen, zu ihrer vollen, schnellen, ausdauernden Wirksamkeit die ganze öffentliche Haushaltung so unentbehrlich, die Sorge für die Macht und die Sorge für die Nahrung und Wohlfhabenheit der Bürger durch so mannichfaltige Kanäle wieder zurückgeleitet, Alles in Allem, Kleines in Großem und Großes in Kleinem, so tief gegründet, Alles nur ganz Ein Raisonnement war; so ist's der unsrige.“

„Kleines in Großem“ zu schildern, die in der Ferne und in der Nähe gleich wachsame Liebe des Königs zu seinem Volke zu zeigen, unternahm Engel in seinen beiden patriotischen Musterdramen. Hier wird der überschwänglich verehrte Vernunftstaat auch von Seiten des Herzens, der gerührten Empfindung gefeiert. Beide Stücke haben denselben Inhalt: Wer Vater und Mutter ehrt, der ehrt auch seinen König — und umgekehrt. Seinem „Dankbaren Sohn“ hat der Dichter einen ganz besonderen Reiz verliehen, indem er einen Bauernsohn als preußischen Rittmeister auftreten läßt, obgleich Friedrich der Große es sich nach der Beendigung des Siebenjährigen Krieges sehr angelegen sein ließ, das Offizierskorps von den bürgerlichen Elementen

zu reinigen. Es mußte die Eitelkeit des Zuschauers kitzeln, wenn der Sohn des kleinen Mannes, der alles sich selbst und nichts seinen Ahnen verdankt, in der prächtigen Uniform und mit Säbelgerassel in die niedrige Hütte des Vaters trat. Der Major von Tellheim war kein Preuße, er konnte auch kein Patriot sein. Engels Rittmeister Rode übertrumpft ihn in beidem und er ist noch dazu geringen Ursprungs. Weil er seinem eigenen Könige dient, kann auch der arme patriotische Vater den monatlichen Zuschuß des dankbaren Sohnes mit ruhigem Gewissen annehmen, wie er seiner Frau erklärt. „Nein, gute Mutter! Wenn er einem fremden Herrn diene; dann hättest Du Recht, und ich nähme keinen Heller von seinem Gelde. — Aber so dient er ja unserm eigenen König! Und war er dem nicht längst sein Blut und sein Leben schuldig? War er es nicht dem ganzen Lande schuldig?“ So begreift der Alte auch nicht, warum die gesunden jungen Leute so viel Furcht vor den Werbbern haben. Wenn seine Knochen nicht schon zu mürbe wären, er zöge wohl noch selbst ins Feld für seinen König. Denn der König ist auch ein Mensch, und es muß ihn freuen, wenn er von seinen Unterthanen geliebt wird. Der König macht keinen Unterschied zwischen ihnen, er erkennt die patriotische Gesinnung auch im schlichsten Kleide. Hat er doch den braven Sohn, der immer das Glück hatte, gerade unter seinen Augen eine Heldenthat zu verüben, zu seiner Tafel gezogen und mit ihm auf das Wohl des Vaters angestoßen. „Da werden sie Augen gemacht haben, die Herren von Abel!“ Der bürgerliche Offizier wird eine im Drama sehr beliebte Figur, mit der das Bürgertum sich selbst imponiert, wenn er mit der stolzen Bescheidenheit eigenen Verdienstes dem Adligen ebenbürtig gegenübertritt.

Dem anderen noch beliebteren Einafter Engels „Der Edelknabe“ liegt eine bekannte Anekdote zu Grunde, wie Friedrich II. einem armen Bagen eine Uhr schenkt. Hier tritt der König selbst auf als der gütige Herr, der dem verwaisten Kinde den toten Vater ersetzt, den guten Sohn der Witwe belohnt und den mißratenen durch Strenge erzieht. Das Stück nähert sich den Komödien für Kinder, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts oft versucht wurden, damit man schon dem Verständnis der Jugend das nationale Er-

schmückte sich der Fürst persönlich neben seinem. Dieses ständige Spiel, das von Anfang dem „König“ befiel, er die Seite selbst hatte, kam durch das persönliche Ansehen des Fürsten einer großen Bedeutung. Es erlebte sogar im Jahre 1789 der Dramatiker mit dem Titel *francçais* gedruckt zu werden unter dem Titel *Angars et Taborore ou les deux Pages*.¹⁾ Dring, fiel ganz von der Seite von Högboch über die Bremer, und selbst dringte Jahre später unter dem Konsulate führte seine königliche Gegenwart. Bei einer der ersten Auführungen war Franz Heinrich von Kottgen zugegen. Von dem Spiele *Kottas*, der den Fürsten genau in der Färbung *Kottas* des Großen sah, war er so gerührt, daß er dem Fürsten eine Tabaksdose mit dem Bilde seines königlichen Bruders schenkte.¹⁾

Die Spiele, in denen der gütige Fürst zum Schluß für die Verwundeten und Darbenden seinen großen Beutel öffnete, wurden zu einer ständigen Spezialität, so daß der Dramaturg J. H. Schind, der viele Genuß als eine bürgerliche in sein Herz geschlossen hatte, sich doch in seinen „Dramaturgischen Monaten“ gegen die platzlose aller Emulation widersprechende Großmuth der Fürsten erklären mußte. Der vielgeschätzte Theaterdichter J. S. Brandes macht in seiner „Fürstenthum“ von den Dufaten des Landesherrn einen so überhöchlichen Gebrauch, daß er in jedem geordneten Staatswesen einen Eingebrauch darstellen würde. Aber, lehrt Schind, wenn die Bühne die vornehmste Schule der Aufklärung, der Moral und der guten Sitten darstellen soll, dann gilt sie auch für die Fürsten. Indessen geniel die „Fürstenthum“ gerade wegen der verächtlichen Großmuth des Landesherrn — „ein Schicksal, das alle Schauspiele wohlthätigen Inhalts, alle Scenen der Vergebung und Großmuth, wenn sie übrigens noch so unnatürlich und unvorbereitet angelegt sind, allgemein bey unsern Publikum haben. Unstreitig macht das Wohlgefallen an Wohlthätigkeit, Vergebung und Großmuth, dem Herzen unsern Publikum Ehre, aber zugleich verrät es auch einen Mangel an Kultur.“ Wie es keine Religion ohne Läuterung des Verstandes giebt, sollte auch das gute Herz durch Rücksichten der Billigkeit und allseitig abwägender Gerechtigkeit geleitet sein.

¹⁾ Etienne et Martainville. Histoire du théâtre français. Paris 1802.

So war die Gattung heruntergekommen, die von dem vornehmsten aller Lustspiele, der „Minna von Barnhelm“, ihren Ursprung genommen hatte, heruntergekommen durch die niedrigen Instinkte des Publikums, die von geschickten Machern erfolgreich ausgebeutet wurden. Lessing hatte den Weg gewiesen, wie die bürgerliche Komödie über die Enge des Familienlebens hinaus mit dem Staatsleben und den bewegenden öffentlichen Ereignissen in Zusammenhang treten konnte. Auf diesem Wege gingen seine Nachahmer, zum Theil mit großem Geschick, zumeist aber ohne die Unabhängigkeit seiner Gefinnungen. Statt mit sittlichem Ernste zu prüfen, bewunderten sie den aufgeklärten Despotismus als die notwendige Regierungsform der Vernunft und sie malten trügerische Bilder einer vom Staate dekretierten bürgerlichen Glückseligkeit und allgemeinen Zufriedenheit. Der ganze Schwall dieser von der „Minna“ stammenden Dramatik ist ins Meer der Vergessenheit gesunken, aber man muß ihn sich vergegenwärtigen, weil er die politischen Aspirationen der Aufklärung und ihr Verhältnis zum Absolutismus sehr charakteristisch darstellt. Denn diese patriotischen Dramen sind die poetischen Anschwemmungen der versandenden Aufklärung.

ziehungsinstitut der Bühne zugänglich machen konnte. Dieses süßliche Stück, das von Einigen dem „Philotas“ Lessings an die Seite gestellt wurde, hatte durch das persönliche Auftreten des Königs einen großen Theatererfolg. Es erlebte sogar im Jahre 1789 den Triumph, auf dem Théâtre français gespielt zu werden unter dem Titel „Auguste et Théodore ou les deux Pages.“ Dreißig Mal ging dort der Sieger von Koffbach über die Bretter, und selbst dreizehn Jahre später unter dem Konsulate zündete seine königliche Großmut wieder. Bei einer der ersten Aufführungen war Prinz Heinrich von Preußen zugegen. Von dem Spiele Fleury's, der den Fürsten genau in der Maske Friedrichs des Großen gab, war er so gerührt, daß er dem Künstler eine Tabacksdose mit dem Bilde seines königlichen Bruders schenkte.¹⁾

Die Stücke, in denen der gütige Fürst zum Schlusse für die Zurückgesetzten und Darbenden seinen großen Beutel öffnet, wurden zu einer förmlichen Spezialität, so daß der Dramaturg J. F. Schind, der diese Gattung als eine bürgerliche in sein Herz geschlossen hatte, sich doch in seinen „Dramaturgischen Monaten“ gegen die planlose aller Staatsräson widersprechende Großmut der Fürsten erklären mußte. Der vielgeschäftige Theaterdichter J. C. Brandes macht in seiner „Fürstenpflicht“ von den Dufaten des Landesherrn einen so überschwänglichen Gebrauch, daß er in jedem geordneten Staatswesen einen Mißbrauch darstellen würde. Aber, lehrt Schind, wenn die Bühne die vornehmste Schule der Aufklärung, der Moral und der guten Sitten darstellen soll, dann gilt sie auch für die Fürsten. Indessen gefiel die „Fürstenpflicht“ gerade wegen der verschwenderischen Großmut des Landesherrn — „ein Schicksal, das alle Schauspiele wohlthätigen Inhalts, alle Scenen der Vergebung und Großmuth, wenn sie übrigens noch so unnatürlich und unvorbereitet angelegt sind, allgemein bey unsern Publikums haben. Unstreitig macht das Wohlgefallen an Wohlthätigkeit, Vergebung und Großmuth, dem Herzen unsern Publikums Ehre, aber zugleich verrät es auch einen Mangel an Kultur.“ Wie es keine Religion ohne Läuterung des Verstandes giebt, sollte auch das gute Herz durch Rücksichten der Billigkeit und allseitig abwägender Gerechtigkeit geleitet sein.

¹⁾ Etienne et Martainville. Histoire du théâtre français. Paris 1802.

So war die Gattung heruntergekommen, die von dem vornehmsten aller Lustspiele, der „Minna von Barnhelm“, ihren Ursprung genommen hatte, heruntergekommen durch die niedrigen Instinkte des Publikums, die von geschickten Machern erfolgreich ausgebeutet wurden. Lessing hatte den Weg gewiesen, wie die bürgerliche Komödie über die Enge des Familienlebens hinaus mit dem Staatsleben und den bewegenden öffentlichen Ereignissen in Zusammenhang treten konnte. Auf diesem Wege gingen seine Nachahmer, zum Teil mit großem Geschick, zumeist aber ohne die Unabhängigkeit seiner Gefinnungen. Statt mit sittlichem Ernste zu prüfen, bewunderten sie den aufgeklärten Despotismus als die notwendige Regierungsform der Vernunft und sie malten trügerische Bilder einer vom Staate dekretierten bürgerlichen Glückseligkeit und allgemeinen Zufriedenheit. Der ganze Schwall dieser von der „Minna“ stammenden Dramatik ist ins Meer der Vergessenheit gesunken, aber man muß ihn sich vergegenwärtigen, weil er die politischen Aspirationen der Aufklärung und ihr Verhältnis zum Absolutismus sehr charakteristisch darstellt. Denn diese patriotischen Dramen sind die poetischen Anschwemmungen der versandenden Aufklärung.

VI.

Emilia Galotti. Sturm und Drang H. I. Wagner. Gemminen. Großmann.

In enger Verührung mit den bewegenden Zeitverhältnissen, von dem belebenden Hauche großer Ereignisse erfasst war Lessing über die enge bürgerliche Sphäre Diderots und seiner eigenen Jugendstücke hinausgegangen. In einem erfrischenden Gegensatz zu den dramatischen Produkten der sächsisch-französischen Bildung hat die „Minna von Barnhelm“ einen Zug von Straffheit und reifer Kraft, eine fröhliche Männlichkeit, einen Ton besonnener Heiterkeit. Dieses Werk athmet die rauhe aber gesunde Atmosphäre des kriegerischen jungen Großstaats Preußen. Der König ist absolut, aber er ist durch die Größe der Verhältnisse entfernt. Ein freigefinnter Mann kann sich seinem Dienste entziehen und seine persönliche Würde in einem unabhängigen Dasein retten.

In der „Emilia Galotti“ herrscht die drückende Atmosphäre der engsten Kleinstaaterci. In allen Beziehungen des Lebens ist die Gegenwart einer fürstlichen Persönlichkeit in ihrem übermächtigen Einfluß fühlbar. Lessing hat die Schwüle und Enge des deutschen Duodezfürstentums, die ängstliche Abhängigkeit aller Verhältnisse von einem alles erfüllenden persönlichen Willen mit historischer Treue konserviert. Alle Personen dieses bürgerlichen Trauerspiels haben, wie Julian Schmidt einmal bemerkt, von vorn herein etwas unbehagliches, gebrochenes. Jede Lebensäußerung, in Freude und Schmerz, ist beherrscht, gedämpft, als wenn es nur Einem erlaubt wäre, frei zu sprechen und zu leben.

Was hätten wir gehabt, wenn Lessing einen der „Emilia Galotti“ vorangehenden Entwürfe, „Das befreite Rom“ oder die „Virginia“ ausgeführt hätte? Ein Römerstück mit antiken Gefinnungen und

republikanischem Pathos. Wie konnte im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts ein politisches Revolutionsstück entstehen, wie hätte es in den Gefinnungen und in den Verhältnissen der Zeit wurzeln können? Ein Römerstück wäre nichts gewesen als ein dramatisierter Livius, eine alexandrinische Tragödie, wenn es in Sprache und Technik auch noch so sehr der klassischen Tradition widersprochen hätte. Erich Schmidt hat darauf hingewiesen, wie in der „Sara Sampson“ zwischen den englischen Einflüssen im Grunde der Medea Stoff wirksam ist, und so wiederholt sich bei Lessing das Schauspiel, daß die ihm durch Schule und Wissenschaft geläufigen antiken Elemente sich modernisieren, wie auch im „Philotas“, der „Matrone von Ephesus“ und anderen dramatischen Fragmenten. Sein Wirklichkeitsfönn, seine Lebenskraft, die nicht hinter Büchern einschloß, suchte die Gegenwart; er war nicht mehr der Mann, der wie Gottsched, Schlegel, Chronogl aus der Historie Dramen zusammenschweißen konnte. Das Motiv seiner Tragödie war historisch, antik, aber es wuchs in seine eigene Zeit hinein, es wurde von dem Strome ihrer Emanzipationsbestrebungen mitgerissen. Mit seiner „Emilia Galotti“ hat Lessing wieder ein vorbildliches Muster geschaffen. Mit der „Sara Sampson“ hatte er die bürgerliche, mit der „Minna von Barnhelm“ die deutsche Sphäre erobert, mit seinem bürgerlichen Trauerspiel begab er sich auf italienischen Boden, um für die revolutionären Werke der Stürmer und Dränger einen idealen Schauplatz zu schaffen. Diese Verpflanzung auf italienischen Boden ist eine Art Vermittlung zwischen der antiken Grundlage der früheren „Virginia“ und der aus ihr hervorgegangenen modernen Metamorphose. Die „Emilia“ ist dem Elend der deutschen Verhältnisse durch diese Lokalisierung entrückt, die wie eine Idealisierung wirkt, wie ja auch Lessings älteres Trauerspiel durch eine Verlegung in die Ferne eine höhere Würde erhalten hatte.

„Eine von allem Staatsinteresse befreite Virginia“ hat Lessing seine „Emilia Galotti“ genannt. Man hat sich gefragt, ob er nicht gewagt habe, auf der deutschen Bühne eine Revolution darzustellen oder, wie es das Gerechtigkeitsgefühl verlangt, den Prinzen ermorden zu lassen. Allerdings hat er es nicht gewagt, aber nicht aus Furcht, sondern aus zwingenden inneren Gründen. Ein ermordeter Prinz wäre in diesem Drama eine schreiende Unwahrheit gewesen; dann

wäre „Emilia“ geblieben, was sie ursprünglich war, ein Römerstück, das uns vielleicht so kalt gelassen hätte wie der „Philotas“. Die Tötung des Appius Claudius führt die Umwälzung der Staatsverfassung herbei. Dort ist Kampf der Parteien, Freiheit oder Knechtschaft. Hier sind keine Parteien, keine politischen Gegensätze, keine empörte Menge; hier sind nur ruhige, ehrgeizlose Unterthanen, die für sich leben wollen, die Ehre und Tugend nur in ihren engen dem Hofe abgewandten Kreisen sicher glauben. Sie haben das bürgerliche Ideal, im Kleinen ihrer Menschlichkeit zu leben, ohne Macht und Einfluß, aber frei von persönlicher Verpflichtung für das fürstliche Regime. Diese Klasse kann nur einen Heroismus haben, sich der Entehrung tyrannischer Willkür durch Selbstvernichtung zu entziehen. Der deutsche Adel, der seine Töchter als fürstliche Maitressen mit Hochgefühl hingab, hatte nicht einmal diesen Heroismus. Aber in der männlichen Figur des Odoardo zittert die unterdrückte furchtbare Erbitterung des Bürgertums. „Ich lasse mir ja alles gefallen; ich finde ja alles ganz vortrefflich.“ Diese Worte des unglücklichen Vaters präzisieren den Charakter des Trauerspiels, sie haben den schneidenden Ton beherrschter Erbitterung, mit dem Lessing zuweilen von Wolfenbüttel seinen sicheren Untergang voraussagte. Die „Emilia Galotti“ ist ein historisches Trauerspiel, obgleich sie keine Historie bearbeitet, sie ist im höchsten Grade politisch, obgleich sie nicht für bestimmte politische Tendenzen eintritt. Der Staat bleibt, was er war, eine Domäne fürstlicher Privatlaunen, an denen ein par Menschen verbluten. Aber gerade weil dieses Drama ganz aus den Zeitverhältnissen geboren ist, weil es mit seiner unerbittlichen Logik und seiner eisernen Selbstbeherrschung sich niemals zu einem Überschreiten der wirklichen Verhältnisse, zu einer poetischen Rache hinreißen läßt, ist es zu einem Dokument der Gefinnungen von einer ganz einzigen historischen Bedeutung geworden. Die erstickende Schwüle des Duodezfürstentums, in der ein bürgerlich gesinnter Mann keine Luft mehr zum Atmen findet, ist hier für ewige Zeiten konserviert worden.

Nach der Charakteristik des Prinzen als eines kunstsinrigen, liebenswürdigen Menschen dürfte es allerdings seinen Unterthanen weit besser gehen als den meisten Bewohnern der kleinen deutschen Staaten. Die Person des Fürsten in ihrer Mischnatur erscheint uns

heute interessanter als die reinlichen Vertreter der rauhen Jugend. Man findet ihn dämonisch und will ihn zur Hauptperson des Stückes machen, die doch immer Odoardo bleibt. So meint Julian Schmidt, daß Lessing Diderots Prinzip des Ständischen hier einmal an einem Fürsten habe zeigen wollen. Aber gerade hier ist der deutsche Dichter weit über sein französisches Vorbild hinausgegangen, er hat sich sogar in einen Gegensatz gestellt, der auch in der „Hamburgischen Dramaturgie“ schon sehr entschieden ausgesprochen war. Lessing geht nicht vom Stande aus sondern vom Charakter, und die ganze tragische Verwicklung des Stückes ergiebt sich ganz logisch aus den Wechselbeziehungen von Stand und Charakter in der Figur des Prinzen. Man ist hier versucht von einem „Milieu“ zu reden, von zwingenden realen Verhältnissen, die den Fürsten auch gegen seine individuellen Anlagen bestimmen und leiten. Der Prinz ist kein Tyrann; er regiert, weil er muß, ohne von seiner Hoheit berauscht zu sein. Er ist kein Pascha, der einen Harem hält, sondern er hat eine Geliebte, und noch dazu eine sehr ernsthafte. Auch der Emilia naht er nicht als Pascha sondern als glühender Liebhaber; er denkt gar nicht daran, daß er Fürst ist. Ihrer Heirat mit Appiani steht er ratlos gegenüber. Erst Marinelli erinnert ihn, daß er die Macht hat, und seine Macht läßt ihn zum Verbrecher werden, der es in einer anderen Stellung gewiß nicht geworden wäre. Pietro Gonzaga will nur mit seiner Persönlichkeit verführen, im Rausche der Leidenschaft vergiftet er immer das Herrmentum, das ihm der Hofmann wieder zu Gemüte führen muß. Wenn die Unterscheidung der Emilia zwischen Gewalt und Verführung auch im Munde des geängsteten Mädchens höchst unpassend und abstoßend erscheint, so liegt doch thatsächlich der Fall vor, daß von diesem Prinzen wohl Verführung aber nicht Gewalt zu befürchten ist. Doch jede seiner Neigungen, von bereitwilligen Dienern erspäht, macht das Verbrechen wach, das durch seine Unverantwortlichkeit gedeckt wird. Pietro Gonzaga, ein finnlcher, wankelmüttiger aber fein empfindender und gebildeter Mensch, muß, weil er Prinz ist, weil seine Lust als Gesetz angesehen wird, zum Verbrecher werden und das ihm zu Liebe geschehene Verbrechen gutheißen. Hier ist die Wechselwirkung zwischen Stand und Charakter mit reifer Künstlerkraft dargestellt, hier wird zugleich

die besonnenste und vernichtendste Kritik des Absolutismus ausgesprochen.

Wie weit ist der Weg von der „Sara Sampson“ zur „Emilia Galotti“. Dort der abstrakte Gegensatz von Tugend und Laster mit dem weichherzigsten moralischen Optimismus! Der Vater verzeiht der verführten Tochter und ihrem Verführer in thränenjeller Rührung. Anders in der „Emilia“. Hier ist das Laster nicht mehr in der schulmäßigen Auffassung eine Verbunklung der Vernunft, hier ist es in den menschlichen Einrichtungen begründet. Die Katastrophe ergibt sich mit Notwendigkeit aus der Verschiedenheit der Rechts- und Machtverhältnisse, aus dem Zusammenstoß des ersten Standes mit dem dritten. Hier ist kein Verstehen und Verzeihen mehr angebracht; die Herzen sind nicht nur gebrochen sondern auch erniedrigt und in den Roth getreten. Daher der Haß, die dumpfe Erbitterung, die ohnmächtige Wut, die mit einem höhnischen Lachen ihr Liebstes vernichtet. Denn hier handelt es sich nicht mehr um die Vernunft, sondern um die Ehre. Alle früheren Missethaten der bürgerlichen Dramatik sind die Werke einzelner Böser, die vom rechten Wege abgeirrt sind, die durch ihren Untergang und ihre Reue den Sieg des Guten in der besten aller Welten bestätigen. Mit der „Emilia“ ist das bürgerliche Drama aus den Abstraktionen seines moralischen Optimismus in die Wirklichkeit hinabgestiegen. Auch hier sind noch die fahlen Gegensätze von Tugend und Laster thätig, aber sie schweben nicht mehr in der Luft, sondern sie sind als Wirkungen und Begleiterscheinungen der sozialen Verschiedenheiten bedingt. Hier triumphiert nicht die Vernunft sondern die soziale Übermacht. Das Verbrechen erklärt sich in Permanenz, und die Bedeutung des Dramas ist nicht in der einzelnen Katastrophe enthalten, sondern in der Gesinnung, daß hier ein durch die Verhältnisse begründeter Gegensatz, ein dauernder Protest, ein Kriegszustand zwischen unversöhnlichen Feinden verkündet wird. „Emilia Galotti“ ist ein hartes Werk, das erste bürgerliche Produkt, das seiner Art nach auf alle moralische Rührung verzichten muß, weil es sich hier nicht mehr um die Herzen sondern um die Ehre handelt. Und der Anspruch auf Ehre und Menschenwürde ist schon die erste keimende Opposition, die den Kämpfen um politische Rechte vorangeht. — Die Zeitgenossen waren von der harten Logik

dieses Stückes, von der Grausamkeit, die nichts tragisch versöhnendes hat, betroffen. Sie wollten weinen und sie wurden wie mit Dolden zu einem schmerzlichen Gelächter gekipelt. Der Berliner Kritiker Ramler bemerkte ganz richtig, daß in dieser Tragödie keine Thränen sondern nur Reime zu Thränen enthalten seien, und er fürchtete, daß man das schreckliche Lachen der Bitterkeit, „des Trübfinns und einer halben Raserei“ mit dem komischen Lachen der Lustigkeit und des Leichtsinns verwechseln würde.

Die „Emilia Galotti“ erzeugte eine noch reifere und vornehmere Nachkommenschaft als die „Minna von Barnhelm“. Hatte Lessings Lustspiel hauptsächlich die gewöhnliche Theaterproduktion nach sich gezogen, so wirkte sein Trauerspiel gleich stark auf die lebendige Bühne wie auf die Litteratur. Wohl wurde es eine Zeit lang von Goethes „Göz von Berlichingen“ in den Hintergrund gedrängt, aber ein Werk wie Göz ist unnachahmlich und schließt ein Nacharbeiten in seiner Art aus. Dieser stürmische und doch in sich vollendete Ausbruch einer genialen Schöpfungsnatur steht nicht an der Spitze einer Gattung, die lebensfähig fortgesetzt werden kann. Das Werk ist einzig in Art und Kraft, Anfang und Vollendung zugleich. Nur in seiner Formlosigkeit, in den äußeren Reizen seines Farbenreichtums konnte es nachgeäfft werden. Als sich die Flut der Ritterdramen verlaufen hatte, kehrte man zu dem vorbildlichen Muster der „Emilia“ zurück. Nach der Beendigung der litterarischen Revolution hielt sich das Repertoire der Bühne in den durch die „Emilia“ und die „Minna“ gegebenen Grenzen, und man mag es ästhetisch schätzen, wie man will, es war deutsch, ein eigenes aus den heimischen Zuständen hervorgegangenes Gewächs, das sich gegen die fremden Übersetzungen und Entlehnungen als Grundstock des Repertoires behaupten konnte.

Die „Emilia Galotti“ hat eine doppelte Art von Nachkommenschaft. Die jungen litterarischen Revolutionäre folgten Lessing nach Italien, nach einer romantischen Ferne, die an sich garnicht italienisch war, in der sich aber ihre Überkraft ungehindert aussprubeln konnte. Dann wird der tragische Konflikt auf die deutschen Verhältnisse übertragen, und es beginnt die lange Reihe von Dramen, die den Standesunterschied zum Bormurf nehmen.

In Italien, auf dem privilegierten Boden der Renaissance war

五

一、

二、

三、

四、

五、

六、

七、

八、

九、

十、

十一、

十二、

十三、

十四、

十五、

十六、

十七、

十八、

十九、

二十、

二十一、

二十二、

二十三、

二十四、

二十五、

二十六、

二十七、

二十八、

二十九、

三十、

三十一、

三十二、

三十三、

三十四、

三十五、

三十六、

三十七、

三十八、

三十九、

四十、

四十一、

四十二、

四十三、

四十四、

四十五、

des, von der Grausamkeit, die nichts tragisch versöhnendes
jen. Sie wollten weinen und sie wurden wie mit Dolchen
schmerzlichen Gelächter gekipelt. Der Berliner Kritiker Kam-
te ganz richtig, daß in dieser Tragödie keine Thränen sondern
e zu Thränen enthalten seien, und er fürchtete, daß man das
Lachen der Bitterkeit, „des Trübfinns und einer halben
mit dem komischen Lachen der Lustigkeit und des Leichtsinns
in würde.

„Emilia Galotti“ erzeugte eine noch reifere und vornehmere
menschaft als die „Minna von Barnhelm“. Hatte Lessings
hauptsächlich die gewöhnliche Theaterproduktion nach sich ge-
wirkte sein Trauerspiel gleich stark auf die lebendige Bühne
die Litteratur. Wohl wurde es eine Zeit lang von Goethes
„Verlichingen“ in den Hintergrund gedrängt, aber ein Werk wie
unnachahmlich und schließt ein Nacharbeiten in seiner Art aus.
stürmische und doch in sich vollendete Ausbruch einer genialen
Farnatur steht nicht an der Spitze einer Gattung, die lebensfähig
st werden kann. Das Werk ist einzig in Art und Kraft, An-
und Vollendung zugleich. Nur in seiner Formlosigkeit, in den
Reizen seines Farbenreichtums konnte es nachgeäfft werden.

sich die Flut der Ritterdramen verlaufen hatte, kehrte man zu
vorbildlichen Muster der „Emilia“ zurück. Nach der Beendigung
litterarischen Revolution hielt sich das Repertoire der Bühne in
durch die „Emilia“ und die „Minna“ gegebenen Grenzen, und
man mag es ästhetisch schätzen, wie man will, es war deutsch, ein
genes aus den heimischen Zuständen hervorgegangenes Gemächs,
sich gegen die fremden Übersetzungen und Entlehnungen als Grund-
des Repertoires behaupten konnte.

Die „Emilia Galotti“ hat eine doppelte Art von Nachkommen-
Die Revolutionäre folgten Lessing nach
erne, die an sich garnicht italiensich
ungehindert ausdrücken konnte.
die deutschen Verhältnisse über
e von Dramen, die den
en Hohen über Renaissance war

der Platz, wo man, unbeengt von heimischen Zuständen, ungeheure Ereignisse, Verbrechen, übermenschliche Persönlichkeiten hinstellen konnte. Hier entging man den Schranken einer nüchternen und wohlpolizierten Gegenwart, um sich unter einer wärmeren Sonne, in einem heißblütigeren Volke an wilderen Thaten zu berauschen. Die wildbewegte an kraftstrotzenden Naturen so reiche italienische Geschichte bot Stoffe, die für den Dramatiker fast fertig dalagen. So schreibt ein Kritiker über die italienischen Neigungen der Stürmer und Dränger.¹⁾ „Daß die Italienische Geschichte eine reiche Vorrathskammer für die tragische Muse sey, ist schon längst bemerkt worden. Sie wimmelt nicht nur, besonders in dem mittleren Zeitalter, von Begebenheiten von erschütternder Grausamkeit, sondern sie hat noch vor anderen Geschichten voraus, daß diese Begebenheiten nicht nur an und vor sich das Grausen erregen, welches ähnliche Frevelthaten anderer Nationen auch bewirken könnten, sondern daß ihre Anlagen die Intrigue schon meistens bei sich führen, welche sonst der Dichter erst erfinden muß, so daß sie oft, um aus der Geschichte ein Trauerspiel zu machen, beinahe nur dialogisiert werden dürfen. Hiermit ist noch ein anderer Vortheil verbunden. Der Dichter spricht so gern auf der Bühne seine eigene, das ist eine blumigte Bildersprache. Die strenge Kritik aber will, daß die aufgeführten Personen die ihnen angemessene, nicht eine ihnen angezwungene Sprache reden sollen, und diese Forderung erschwert, insonderheit seitdem man keine Schauspiele in Versen mehr leiden will, dem Schauspielbdichter sein Amt unendlich, weil es ihm leichter ist künstlich, als natürlich zu reden.“

So kam es, daß die unlyrischste, straffste aller Tragödien dem dramatischen Lyrismus der Stürmer und Dränger eine Art von idealem Schauplatz gab. Die gährende Bewegung der Zeit, das Rousseautum, die Begeisterung für Freiheit, Natur wogte in den durch die „Emilia“ gegebenen Rahmen hinein, um dieses feste, absichtsvolle Gefüge mit ungehändigter Leidenschaft zu zersprengen. Leisewitzs „Julius von Tarent“ und Klingers „Zwillinge“ stehen unter dem direkten Einfluß des Lessingschen Dramas, aber nur in ihrer Technik und Dialektik. Ihr Charakter verkündet sofort eine neue Generation.

¹⁾ Theaterjournal für Deutschland. 1780. 13. Stück. S. 19 f.

Zum ersten Male geht ein Hauch von Jugend über die deutsche Bühne, ein wilder Subjektivismus macht sich Bahn, der durch den gewaltigen Götz entfesselt ist. Eine junge Generation pocht auf das Recht der Jugend, der gährenden Unklarheit.

Die theatralische Produktion war das Werk der Besonnenheit, der bewußten Arbeit gewesen. Jetzt wird das Drama viel mehr zu einer persönlichen Angelegenheit, zu einem direkten Selbstbekenntnis. Die Fülle eigenster heftiger Empfindungen zerbricht jede bändigende Form, sie sucht freien Spielraum in der losen Szenenfügung Shakespeares. Die stürmischen Werke der jungen Revolutionäre sind die ersten *naïven* Produkte der Litteratur, und erst mit diesem bei „Götz“ einsetzenden Zuge der Naïvetät, des trotzigen deutschen Artbewußtseins, ist die Herrschaft Frankreichs, dem ja auch Lessing als Künstler noch angehört, endgültig gebrochen. Stand das bürgerliche Drama unter dem Zeichen der Vernunft, so steht die Dramatik der Stürmer und Dränger unter dem Zeichen der Freiheit. Hier wird der Mensch nicht mehr im Verhältnis zur moralischen Aufklärung geschätzt, hier kämpfen nicht mehr Tugend und Laster um den Besitz des Menschen, sondern hier treten ganze Persönlichkeiten auf mit dem selbstverständlichen Anspruch auf ihre natürliche Eigenart. Sie sind wie sie sind und gehen an sich selbst zu Grunde. Hier versucht kein Moralist mehr, im Sinne Diderots die Kräfte aufs nützliche zu richten, hier lebt die Freude des Künstlers an dem Schauspieler großer Kräfte, ob sie aufbauen oder zerstören. In Lessing's „Julius von Tarent“ stehen die ungleichen Brüder einander gegenüber, „Niese gegen Niese, von denen keiner ein Quentin Kraft mehr oder weniger hat, als der andere.“ Der Vater der Beiden moralisiert nicht mehr, er sinnt nur, wie er jeden nach seiner unveränderlichen Eigenart behandeln kann, um die Katastrophe zu vermeiden. Denn er weiß, daß man die Natur weder beugen noch gerade machen kann. Nur die Natur ist wahr und wirklich, die Kultur ist Schranke, Schwäche, Korruption. Die Rousseausche Feindschaft gegen Staat und Gesellschaft kommt schon bei dem noch maßvolleren Lessing zu einem leidenschaftlichen Ausdruck. „Die Welt ist mein Vaterland und alle Menschen sind ein Volk durch eine allgemeine Sprache vereint — die allgemeine Sprache aller Völker ist Thränen und Seufzer — und mußte denn

das ganze menschliche Geschlecht unglücklich zu sein durchaus in Staaten eingesperrt werden — wo jeder ein Knecht des anderen und Keiner frei ist — jeder an das andere Ende der Kette geschmiedet, woran er seinen Sklaven hält — Narren können nur streiten, ob die Gesellschaft die Menschheit vergifte.“ Die jungen Studenten, die mit Komödiantentruppen umherreisen, die als die ersten Bohemiens sich gegen das Philistertum sträuben, formen wie in dichtem Tabaksqualm eine ungeheuerliche, phantastische Welt mit schwankenden Formen und vagen, berauschten Empfindungen. Aber dieser Enthusiasmus, diese Begeisterung für die Begeisterung ist echt deutsch, jugendlich. Sie wendet sich mit Ingrimm gegen die Politur sächsischer Bildung, gegen den Gesang eines Weiße, gegen den schalen Optimismus der patriotischen Stücke. Diese Invasion kommt vom südwestlichen Deutschland, ein wilder Einbruch in die saubere sächsische Kultur. Sie bringen phantastisches süddeutsches Wesen, eine blühendere Einbildung in die kahle norddeutsche Verstandeswelt hinein. Den Vertretern des gereinigten Geschmacks mußten diese Eindringlinge als ein Volk von Barbaren erscheinen, die eine mühsam erzeugte junge Kultur mit roher Hand zerstörten. So nimmt sich K. Risbeck in den höchst interessanten „Briefen eines reisenden Franzosen“ des fruchtbaren und erfolgreichen Weiße an, der von Leipzig seine beliebten Singspiele und seine sauberen Komödien standhaft in die Welt schickte. „Er ist einer der stärksten Antagonisten der litterarischen Kalmucken, die gleich den Truppen des Gengiskans vor einigen Jahren einen Einfall auf den deutschen Parnaß thaten, die Musen nothzüchtigten, die schönen Blumenbetten der alten deutschen Dichter verheerten, die Sprache verstümmelten, die Wörter mit tartarischer Wuth zerfetzten, und vielleicht auch im Hunger noch Kinder gefressen hätten, wie ihre Originale, wenn ihre Disciplin der Wuth ihres Angriffs entsprochen hätte, und nicht so geübte Leute, wie Herr Weiße ist, sie nach der ersten Hitze des Anfalls zerstreut hätten.“ Auch der letzte Hüter französischer Regelmäßigkeit, F. W. Gotter, der sich um die Hebung der Bühne so verdient gemacht hat, erschrad vor diesem Rückfall in die Barbarei. Die alten gereimten Übersetzungen der französischen Klassiker wollte er den Zerstörern zum Opfer bringen, aber die Mißachtung aller Regeln, das Behagen in Shakespearescher Formlosigkeit schien ihm die Vernichtung der kaum

begonnenen Erziehung zum Theater anzukündigen. Sein in klassischen Traditionen erzogener Geschmack mußte sich sträuben gegen das bunte Getümmel auf der Bühne, gegen die Vermengung von Tragischem und Komischem, gegen volkstümliche, realistische Elemente, gegen die Kühnheit, mit der ungesessene Dinge in einer unerhörten Sprache vorgebracht wurden. Der älteren Generation, die fleißig und gewissenhaft an Aufklärung und Bildung gearbeitet hatte, mußte die entfesselte Phantasie der Jungen als trunkene Verwegenheit, ihr leidenschaftliches Pathos als Schwulst und Unnatur erscheinen. Sie konnten nicht verstehen, daß sie selbst diese wilden Geister beschworen hatten, daß die durch die einseitige Pflege des Verstandes lange unterdrückten Kräfte der Phantasie und des Gemüts, durch Rousseau entfesselt, gewaltsam ausbrechen mußten. Sie konnten von ihren bedrohten Positionen nicht erkennen, daß trotz allen rhetorischen Ausschweifungen, trotz gehäuften psychologischen Unmöglichkeiten eines echt und wirklich war: die Jugend mit ihrer überströmenden Empfindung, ihr Streben nach einer volleren Menschlichkeit, nach einer allseitigen Bethätigung aller Seelenkräfte, die Empörung eines trotzigen Individualismus gegen die bevormundende, regulierende Aufklärung. Je enger und drückender die wirklichen Verhältnisse waren, um so mehr mußte sich diese poetische Welt ins Phantastische auswachsen, um so mehr gewann sie zugleich für diese Feuerköpfe an Realität. So schrieb F. M. Klinger, als er in ruhigeren Jahren auf seine Entwicklung zurückschaute, in der Vorrede zu seiner „Neuen Arria“: „Alle die hier auftretenden Menschen stehen zu hoch, zu weit ab von dem uns durch Umstände und Lage der Dinge angewiesenen Gang, mit einem Wort, sie sind zu individuell, zu jung; doch dies war zu jenen Zeiten unser Fall, und da wir weder an Gespenster noch sonstige Frazen glaubten, so glaubten wir wenigstens an poetische Charaktere.“

Die utilitaristische Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts strebt danach, die Glückseligkeit des Individuums zu begründen. Der Staat ist die höchste organische Schöpfung der Vernunft zur Erreichung dieses Zweckes, da er die Harmonie der Einzelinteressen mit dem Gesamtinteresse prästabiliert. Die von philosophischen Herrschern geleitete bürgerliche Gesellschaft erscheint als das Ziel der politischen Entwicklung.

Man glaubt an die Wirksamkeit von Verordnungen, an die soziale Heilkraft von Gesetzen, an ein tausendjähriges Reich der Vernunft. Das Zeitalter ist von einem ungeheuren Optimismus erfüllt, mit dem sich nur die auf den Sozialismus gesetzten Hoffnungen unseres Jahrhunderts vergleichen lassen, obgleich der wissenschaftliche Sozialismus nicht von der Ideologie sondern von der materiellen Entwicklung ausgeht. Die Aufklärung ist negierend und zerstörungslustig, aber sie ist auch positiv und reformatorisch, da sie auf den Fundamenten der Gesellschaft weiterbauen und den Staat zu einer Versicherungsanstalt für die größte Glückseligkeit möglichst Vieler gestalten will. Daher in der Litteratur der Geist der Propaganda, der für diese harmonische Gemeinschaft vernünftige, aufgeklärte Wesen schaffen will.

Diesen zugleich kritischen und reformatorischen Bestrebungen tritt Rousseaus revolutionäre Gesinnung gegenüber. Rousseau bekämpft seine Zeit, nicht um sie zu ändern, sondern um sie zu verneinen. Er protestiert gegen die Kultur überhaupt und er appelliert an die Kräfte des Menschen, die keine Kultur hervorbringen und darum auch nicht zerstören kann. Er entfesselt die Leidenschaft gegen die Konvention, er ruft das eigene Gewissen gegen die Forderungen der Gesellschaft auf, er verteidigt den Individualismus gegen den Vernunfttypus, die Intuition gegen die Analyse, das Fühlen gegen das Denken, er entdeckt die Natur wieder in ihrer Schönheit, nicht als den zweckmäßigsten Haushalt, sondern als das zwecklose grandiose Schauspiel. Er erweckt wieder die künstlerische Begeisterung an der Leidenschaft, an dem Spiele der tiefsten und innersten Seelenkräfte, er zaubert die einfache, große Natur aus ihrem künstlichsten und kompliziertesten Geschöpfe, dem Menschen, wieder hervor.

Hat die Litteratur bis jetzt im Dienste der bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen eine utilitaristische Sozialethik propagiert, so beginnt nun die Reaktion, der pathetische Ansturm gegen das im Staate verkörperte Vernunftwesen. Für das hochentwickelte französische Bürgertum fließt aus Rousseaus Protestschriften die demokratische Idee, die Souveränität des Volkes, die Gleichheit aller Menschen, die nur durch die Kultur künstlich differenziert worden sind. Diese Bewegung endet in der Erklärung der Menschenrechte. Das politisch unreife deutsche Bürgertum nimmt dieselbe Bewegung als eine ethisch-litterarische und

pädagogische auf. Dort wird der „Contrat social“ mit blutiger Schrift in die Politik übersezt, hier wird der „Emile“ in das Leben übertragen, seine Tendenzen werden praktisch verwertet. Der Weg von Rousseau führt hier nicht zu einem Robespierre sondern zu Pestalozzi. Der Enthusiasmus für alles Natürliche und Ursprüngliche geht mit den aufblühenden historischen und philologischen Wissenschaften zusammen. Man greift auf primitivere Verhältnisse zurück, man verfolgt die Ströme der Entwicklung zu ihren Quellen, man sucht die Äußerungen des Volksbewußtseins in Poesie und Mythologie wieder auf, man sieht die Vergangenheit nicht mehr als etwas dunkles, überwundenes, sondern in ihrem eigenen Lichte und im wiederhergestellten Zusammenhange mit der Gegenwart. So kommt es, daß die Revolutionäre rückwärts blicken, daß sie ihren Troß und ihre Empörung gegen das rationalistische Zeitalter in feudalen Epochen ansiedeln. Sie setzen die größere Mannigfaltigkeit, die farbige Bestimmtheit der Zustände der prosaischen, gleichmachenden Aufklärung entgegen. Wo es früher „Toleranz“ und „Bemunft“ hieß, hallt jetzt der Ruf nach „Natur“ und „Freiheit“. Aber diese wird nicht erobert sondern in kraftvolleren, einfältigeren Zeiten mit poetischem Sehnen gesucht. Hier ist die reaktionäre Seite von Rousseaus Wirksamkeit thätig, die den Legitimusmus der deutschen und französischen Romantiker vorbereitet.

So ist es nicht wunderbar, daß die jungen deutschen Freiheitschwärmer und Tyrannenhasser sich für einen kernigen, deutschen aber unreaktionären Mann wie Justus Möser begeisterten. Möser glaubte nicht an die sozialen und politischen Segnungen der Aufklärung. Sein gesunder Sinn, sein Verständnis für das Volksleben, das von keinen Theorien getrübt war, erwartete die Entwicklung nur vom Egoismus der Klassen. Er sah nicht Harmonie sondern Kampf um die soziale Existenz. Darum sollten die Klassen nicht moralisch gebildet sondern über die Bedingungen ihrer Existenz, über ihre nächsten materiellen Interessen belehrt werden. Die Regenten sollten aufgeklärt sein, nicht das Volk. Aberglaube und Dummheit nennt er die Hörner der Masse, mit denen sie stößt, an denen sie aber auch gepackt werden kann. Möser erkannte die ökonomischen Interessen, die der Aufklärung des Despotismus zu Grunde lagen, und er hat

seiner materialistischen aber weit klareren und historischeren Auffassung zum Ärger Nikolaïs und der Berliner Philosophen öfters einen sehr scharfen, drastischen Ausdruck gegeben. So schildert er, um den ökonomischen Grund ideologischer Erscheinungen aufzudecken, wie in einer amerikanischen Kolonie die rechtgläubigen Christen die Toleranz wieder aufheben wollen, um die Eide der geschäftskundigeren und kapitalkräftigeren Atheisten vor Gericht zu entkräften. „Auf diese Weise, sagten die Atheisten, deren jedoch nur wenige waren, sind wir übel daran. Die gemeinen Leute hier, denen wir wegen des großen Geldmangels borgen müssen, sind alle Christen, und werden sich vielleicht ein Verdienst daraus machen, einen Atheisten zu betrügen.“

Möser hielt im Gegensatz zu der regulierenden und dekretierenden Aufklärung an den alten historischen Formen der ständischen Gliederung fest, wie sie sich in der Abgeschlossenheit des zähen Westfalenslandes behauptet hatten. Er war bereit, die seßhafte Bevölkerung mit den schärfsten Mitteln gegen die fluktuierende zu verteidigen, ein entschlossener Gegner des hochgepriesenen Bevölkerungssystems, von dem er nur ein Überangebot an Arbeit, eine Verminderung der Lebensmittel erwartete. Zur Einschränkung der durch Verarmung und Entzweiung von der Scholle losgelösten Bevölkerung macht er Prohibitivvorschläge, die unbekümmert um die Humanität der Zeit Tendenzen des Malthusianismus kaltblütig vorwegnehmen.

Von einem ganz anderen Standpunkt als der Westfale Möser, aber mit nicht geringerer Schärfe machte der weitblickende, kosmopolitische Georg Forster gegen die politischen Folgerungen der Aufklärung Front. Was die Stürmer und Dränger dunkel fühlten, was sie in der revolutionären Gährung ihrer politischen Unreife nicht aussprechen konnten, das erkannte dieser politisch gereifte Mann, der über seine Zeit hinaus sah, dessen Schriften voll von Zukunftsgedanken sind. Forster hat die ökonomischen Tendenzen des aufgeklärten Despotismus in einem Satze erschöpfend zusammengefaßt. „Die Erhaltung der größtmöglichen Volksmenge in einem gegebenen Raum ist das gelöste Problem der Staatsökonomie.“ Die Weisheit der Regenten schien die Mittel zur Beglückung ihrer Unterthanen gefunden zu haben. Eine vollkommene Gesetzgebung sollte alle Handlungen der

Menschen einer Richtschnur unterwerfen, Freiheit und Willkür verbannen, indem sie von dem Bürger nichts als rastlosen Fleiß in seiner vorgeschriebenen Arbeit forderte. Forster protestiert gegen die Bevormundung und Regulierungssucht, gegen die eingebilbete Kunst, Menschen zu beglücken, mit der das Herrscherrecht beschönigt werden soll. Anstatt Glück zu verheißten, sollten die Fürsten und Führer lieber die Hindernisse freier Entwicklung forträumen und das Volk zur Selbständigkeit erwachsen lassen, dessen Triebe durch eine drückende Herrschaft abgestumpft, dessen Natur verstümmelt und verschnitten worden sei. Weise und tugendhaft zu werden, seine Geistesgaben richtig zu gebrauchen, sei die Sache jedes Einzelnen und nicht durch eine vom Staate dekretierte Vernunft zu verfügen. „Brand und Überschwemmung,“ sagt er in einem Briefe aus Paris, „die schädlichen Wirkungen von Feuer und Wasser, sind nichts gegen das Unheil, das die Vernunft stiften wird. — Wohlzumerken — die Vernunft ohne Gefühl, wie sie nach den Merkmalen dieser Zeit uns bevorsteht.“ Und in demselben Schreiben, das die bürgerlichen Ideale von Freiheit und Gleichheit scharf kritisiert, hebt er den innersten Kern dieser politischen Schlagwörter aus. „Es giebt wohl eine Oligarchie der Vernunft und der Empfindung, die ich nicht leugne, die aber nur so weit geht, als sie freiwillig von Vernunft und Empfindung Anderer anerkannt wird, und auch diese ist nur Folge der ungleichen Vertheilung der Glücksgüter.“

Das deutsche Volk machte seine erste Revolution auf dem Theater. Auf die Bühne drängte sich die Empörung, der eine andere Stätte von gleicher öffentlicher Wirksamkeit verschlossen war. Hier wurden Menschenrechte mit stammelnder Begeisterung verkündet, hier zog ein kraftstrotzender Individualismus gegen jeden Schematismus zu Felde. In diesen Werken steckt eine soziale Erbitterung, ein revolutionäres Grollen, dem eine Bethätigung in der Politik versagt war. Die Männer des Sturmes und Dranges schrieben, weil sie nicht handeln durften. Ihre Worte sind erstickte, ungeborene Thaten. Wie sehnt sich der junge Herder aus der Schriftstellerei heraus nach öffentlicher Thätigkeit, nach befreiender die Menschheit fördernder Macht! Die Sprudelköpfe, die in dem tintenfließenden Säkulum nur in Tinte wüthen konnten, mußten den Hütern der Aufklärung als höchst ver-

wegene, moralisch verkommene Wesen erscheinen. „Don Quixoten aus der Zeit des Faustrechts“ nennt sie Nicolai, und die Nicolaiten hassen und denunzieren sie eifrigst, nicht so sehr der Kunst wegen, sondern weil diese aus sozialer Gährung aufsteigende Protestlitteratur ihre Harmoniebuserei bedroht und die nahe Vollendung des Menschen zu einem reinen Verstandeswesen in Frage stellt. Wie immer wird die ästhetische Kritik ins Moralische hinübergespielt, und die Gefinnungen und Charaktere der jungen Revolutionäre werden aus ehrlicher Furcht aber auch aus verfolgungsfüchtiger Gehässigkeit verdächtigt. So heißt es in der Besprechung des Lenzschen Stückes „Die Freunde machen den Philosophen“, das wie „die Stella“ mit einer Bigamie endet. „Wir glauben indeß, der Leser werde dies Schauspiel wegen dieser Entdeckung mit Unwillen aus der Hand werfen, wenn er noch irgend Gefühl für Moralität und gesellschaftliche Rechte besitzt. Freylich ist der Verfasser nicht der erste, welcher so freche Schritte wagt; der Verfasser der Stella war sein Vorgänger, zu der gegenwärtige Komödie ein Gesellschaftsstück abgiebt. Wohin werden unsre jungen dramatischen Dichter noch endlich gerathen? Ist es ihnen nicht genug, der Regeln ihrer Kunst zu spotten? Sollen auch die weit heiligeren Regeln der sittlichen Pflicht ihre Beute werden? Und ist es ihr Voratz, alle Bande der Gesellschaft zu zerreißen, und ihre leichtsinnige Denkart über dieselben allgemeiner zu machen? Hält sie nicht wenigstens der ihnen doch sonst nicht fremde Trieb des Ehrgeizes von dergleichen Unternehmungen zurück? Oder sind sie blind vor der Schande, mit welcher das Beginnen in den Augen besserer Menschen ihren sittlichen Charakter brandmarkt.“

Die Geniegedramen sind die ersten Werke sozialer Auflehnung, gesellschaftlicher Kritik. Hatte die bürgerliche Litteratur danach gestrebt, politische und gesellschaftliche Institutionen dem Urtheil der Vernunft zu unterwerfen und ihren humanen Zwecken entsprechend auszubauen, so protestiert diese leidenschaftliche Dramatik gegen diese Institutionen an sich, sie verwirft jede Einrichtung, jeden Zwang, jede öffentliche Forderung, welche die Rechte des Herzens bestreitet und die unbändige Naturkraft ganzer, ungebrochener Menschen niederhalten und verstümmeln will. Sie schmeicheln dem Bürgertum nicht mehr als dem Stande der Tugend und Gefittung, sie ziehen es in

ihre allgemeine Kritik hinein und hegen für seine bescheidene, stille Thätigkeit eine ganz besondere Verachtung. Es beginnt in der Litteratur der Haß gegen die Philisteret, gegen die sichere, selbstgenügende, aberweife Mittelmäßigkeit. Gerade die Aufklärung, die sich der ursprünglichen Roheit und Wildheit des Menschen schämt, wird als der schlimmste Auswuchs gezüchteter Unnatur verworfen. So bricht Lenz in seinem „Neuen Menoza“ aus: „In Eurem Morast ersticke ich — treibt's nicht länger — mein Seel' nicht! Das der aufgeklärte Welttheil! Alenthalben, wo man hinriecht, Lässigkeit, faule ohnmächtige Begier, lallender Tod für Feuer und Leben, Geschwätz für Handlung. — Das der berühmte Welttheil! o pfui doch!“ Diese Worte des Prinzen Landi „aus der anderen Welt“ klingen schon ähnlich den Schellentönen in Tiecks romantischen Satiren. Aber das wütende Toben der Stürmer und Dränger ist noch nicht zu dieser überlegen lächelnden Ironie gedämpft.

Die jungen Genies sind noch nicht weltflüchtig wie die Romantiker. Sie hassen die Welt, aber sie lieben das Leben und sie sprudeln in einem wirren Durcheinander Vorschläge und Projekte hervor, wie der von Staat und Gesellschaft korrumpierte Mensch in seiner alten Kraftnatur wiederhergestellt werden kann. Da sollen die Triebe der Kinder nach Rousseaus „Emile“ nicht unterdrückt sondern entwickelt werden, da wird zum gesunden, einfachen Bauernleben zurückgelehrt, die größte Anspruchslosigkeit an die Kultur wird bald sentimental, bald cynisch gepriesen. Da werden die ersten Töne von der Emanzipation der Frau angeschlagen, den Höfen und Regierungen werden mannigfaltige Reformen ohne jede Sorge um ihre Ausführbarkeit empfohlen. Die Geniedramatiker, die das Theater zu einem wirklichen speculum vitae machen wollen, nehmen sich das Recht, an jeder Stelle über alles zu reden. Alles was sie bewegt, das allerpersönlichste soll in diese Dramen hinein, die von Selbstbekenntnissen strotzen. Das Leben soll sich offenbaren in seinen Höhen und Tiefen, in seinen Schmerzen und Freuden, Weinen und Lachen, in seinem Stolz und in seiner Niedrigkeit, der ganze Mensch soll erscheinen nicht in tragischer oder komischer Verstellung, sondern in seiner Mischnatur nach der unendlichen und unbestimmbaren Mannigfaltigkeit des Lebens.

Lenz und Klingler streben aus den überlieferten Formen der Tradition in die weitere, umfassendere Mischgattung der Tragikomödie hinüber, die der rücksichtslosesten, großartigsten Darstellung der Zeit und Zeitkämpfe Raum giebt. Lenz ist auf dem Wege, ein soziales Drama zu schaffen; er will seine Personen nicht mehr vor den Richterstuhl der Vernunft schleppen, sondern er will sie aus ihren realen Lebensbedingungen erklären, er will ein Bild der Gesellschaft in ihrer sozialen Struktur geben, und er will die sozialen Faktoren als die ursprünglichen Triebkräfte gegeneinander kämpfen und über Schicksale entscheiden lassen. Das Drama des Lebens sollte unmittelbar das der Bühne sein. Keine künstliche Harmonie sollte die widerstrebenden Kräfte zu einem unnatürlichen Ausgleich vereinen, keine ordnende Hand sollte den natürlichen Lauf des Lebens nachhelfend korrigieren. Die Natur ist eben unverbesserlich, und ihre Wahrheit wird ohne weiteres der Kunstwahrheit gleichgesetzt. Daher geht in seinen großen realistischen Komödien alles durcheinander und auseinander. In seinem „Hofmeister“ springt die Handlung athemlos zwischen Jnsterburg und Halle, Königsberg und Leipzig hin und her, sie führt in die Häuser des Adels, mitten ins studentische Bummelleben, in ein dörfliches Schulhaus, in eine Bettlerhütte im Walde. Jede Figur muß mit aller Ursprünglichkeit in der Umgebung stehen, zu der sie ihrem Wesen nach gehört. Lenz geht nicht von einer vorgefaßten Meinung über das Verhältnis der Klassen aus sondern nur von ihrer ständischen Eigenart, innerhalb deren er die einzelnen Figuren mit scharfem Realismus differenziert. Er kritisiert den Hochmut des Adels, aber auch den Servilismus des Bürgertums, auf den der Adel seine Präensionen begründet, und er klagt dieses feige, geduckte Wesen gerade durch den Mund eines verständigen Adligen an. Das Bürgertum ist ihm durchaus nicht der privilegierte Stand der Tugend gegenüber der typisch gewordenen Darstellung adliger Verkommenheit, und den zahllos geschilderten Verführungen eines fittsamen Bürgermädchens durch einen sittenlosen Kavalier setzt er zum ersten Male und sicherlich in ganz bewußter Absicht die Schändung einer Baronesse durch einen bürgerlichen Hauslehrer entgegen. Auch die „Soldaten“ sind aus dem bewußten Gegensatz gegen das patriotische Drama mit seiner Verherrlichung des Militärs entstanden. So

schreibt er über dieses Stück an Sophie von Laroche. „Sie sollen einmal ein Stück von mir lesen: 'Die Soldaten'. Überhaupt wird meine Bemühung dahingehen, die Stände so darzustellen, wie sie sind; nicht wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sie sich vorstellen und den mitleidigen, gefühlvollen, wohlthätigen Herzen unter diesen neue Aussichten und Laufbahnen für ihre Götlichkeit zu eröffnen.“

In diesem wirren Drama macht Lenz den Höfen thörichte Vorschläge, wie der verderblichen Ehelosigkeit der Offiziere abzuhelpen sei, wodurch er die Grenzen der Kunst überschreitet. Aber er stellt die Verführung nicht als ein vereinzeltcs Unrecht dar, sondern er läßt die Katastrophe aus den Lebensbedingungen des Offiziersstandes und aus seinem Verhältnis zum Bürgerstande ganz logisch hervorgehen. Er bricht vollständig mit den abstrakten Begriffen Gut und Böse in der gewohnten moralisierenden und sentimentalcn Auffassung, um soziale Schäden mit rücksichtslosem Realismus aufzudecken. Die Schilderung des Zuständlichen überwindet das Interesse an der Handlung und verdrängt vollständig die Intrigue des alten Lustspiels. Mit ihr verschwinden auch alle konventionellen Figuren der französischen Charakterkomödie, die lateinischen Ursprungs sind und noch im Werke Lessings ihre zähe Existenz fortsetzen. Hier werden nicht mehr die bekannten Typen von dem absichtsvollen Dichter an Fäden geleitet, sondern hier treten lebende Menschen auf, die für sich existieren und ihren eigenen Boden unter den Füßen haben. Der Charakter einer bestimmten Komik ist ihnen nicht auf die Stirn geschrieben, und der Dichter will nicht lachen machen, so wenig wie er weiche Thränen der Rührung expressen will. „Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden.“ „Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben, weil das Volk, für das sie schreiben, oder doch wenigstens schreiben sollten, ein solcher Mischmasch von Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit ist. So erschafft der komische Dichter dem tragischen sein Publikum.“ Es ist Lenz nicht gelungen, das Komische und das Tragische in der höheren Einheit des Tragikomischen zusammenzufassen. Die kraftstrophenden Szenen, die er in Verachtung jeder



ist überhaupt von seinen litterarischen Genossen durch
 ein Maß an Vornehmheit ab. Goethe hat für ihn nie
 eine menschliche Theilnahme gehabt, die er den Lenz und
 seinen Reibungen und persönlichen Mißheftigkeiten bewahrt
 gehört nicht zu den aus Pathologische streifenden Voll-
 zeit, für die Dichten ein schmerzvolles Selbstbekenntnis ist,
 Herzblut im poetischen Wahnsinn zu verströmen scheinen.
 dramatischen Produktion liegt bereits etwas industrielles,
 eine Verfolgung eines unmittelbaren Erfolges; er sucht, die revolutionäre
 mit den als wirksam erkannten Elementen des bürgerlichen
 Lebens zu einer theaterfähigen Gattung zu vereinigen. Bei
 Leben wäre er vielleicht ein temperamentvollerer Jffland
 mächtiger und bedeutender durch die Beherrschung des
 natürlichen und der realistischen Komik. Während die Stürmer
 ränger sich nach Herders Vorgang in der Niesenwelt Shate-
 wie in einem Urwalde verlieren, fühlt er sich in Wahrheit,
 als er den Macbeth für die Bühne bearbeitet, zu Mercier hin-
 zu, nicht nur zu dem anticlassischen Theoretiker, der der Jugend
 die Regeln zu lassen und nur dem Genie zu folgen, sondern auch
 zum rührseligen Dramatiker, der den rauhen Villos anständig, fran-
 zösisch zurechtstutzt und selbst weichherzige von engster Bourgeoisie-moral
 stehende Bühnenwerke schuf. In seinen „Briefen über die Senlerische
 Schauspielgesellschaft“ findet Wagner nicht genug Worte der Verach-
 tung für den großen Haufen, der an Operettchen und Marionetten
 hält und die drei Worte „Sturm und Drang“ anstaunt, „als
 wären sie chinesisch oder malabarisch.“ Dennoch steht er dem großen
 Haufen viel näher als Goethe und seine Genossen, die den nicht
 immer zuverlässigen und zuweilen intriguanen Mann nie recht als
 einen Ihrigen anerkannt haben. Heinrich Leopold Wagner steht nur
 mit einem Fuße in der litterarischen Revolution, die Wurzeln seines
 Schaffens liegen zum großen Theile in der konventionellen Tradition
 des Bühnendramatik.

dem Einakter „Der wohlthätige Unbekannte“ schuf er eine
 Familienszene. In seinem ersten größeren Drama „Die
 der That“, das sich eine gewisse Beliebtheit errang, be-
 zielt auf die namentlich in Wien sehr wirksamen patriotischen

Technik hingewöhlt hat, sprechen von einem unvergleichlichen Talente realistscher Darstellung, aber ebenso von einem architektonischen Unvermögen, von der gänzlichen Unfähigkeit, aus den wüßt umhergeworfenen Bausteinen ein Gebäude planvoll aufzuführen. Lenzens unbändige Dramen wie die der anderen Geniedramatiker waren trotz einigen tapferen Versuchen Schröders von vorn herein für die Bühne verloren. Während Goethe mit seinem „Clavigo“ zu der gehaltenen Technik der „Emilia Galotti“ und zur Bühnenfähigkeit zurückkehrt, gleiten seine beiden talentvollsten Mitstreiter Lenz und Klingner auf die Bahn, die sich noch immer einem planlosen Naturalismus geöffnet hat, des Romantischen und Phantastischen. Klingner tobt sich gleich Heinse in der bequemeren Form des Romans aus, in Maler Müllers „Genoveva“ ertönen die ersten Vorflänge romantischer Mystik. In Lenzens „Neuem Menoza“ schweift die Phantasie schon fessellos über den Dingen, die Ereignisse sind so phantastisch und fragenhaft, daß für sie garnicht mehr die Illusion der Wirklichkeit in Anspruch genommen wird. Lenz selbst, der sich über seine Produkte öfters sehr klar war, hat das Romantische durch den höheren Sinn seiner Komödie rechtfertigen wollen. „Das zu Romantische, das mehr als Englische und Spanische dieses Stücks, ist mir, ich muß es sagen, noch halb ein Rätsel, und wenn der Vorwurf gegründet wäre, eins der ersten Erfordernisse des Gegenstandes. In einem Stück, wo der Hauptheld höchst romantisch ist, muß alles übrige mit ihm nicht zu sehr absetzen, oder die ganze Harmonie schreit.“

Während die Stürmer und Dränger nachdem sie mit ihren gewaltigen Versuchen, eine Tragikomödie zu schaffen, gänzlich gescheitert sind, sich in satirische Phantastik verlieren, wird von einem ihrer Mitkämpfer die Brücke zwischen ihrem fragmentarisch gebliebenen sozialen Drama und dem herrschenden bürgerlichen Drama geschlagen. Die Verbindung und Ausgleichung ihrer litterarischen Bestrebungen mit den Anforderungen der lebendigen Bühne wird von Heinrich Leopold Wagner hergestellt. Auf Wagners Persönlichkeit lastet der Vorwurf Goethes, daß er an seinem „Faust“ ein Plagiat begangen habe. Allein diese Schuld wiegt um so geringer, je weniger Wert heute dem rein Stofflichen beigemessen wird. Der Charakter dieses Geniedramatikers, der uns erst durch die eingehende Studie von Erich Schmidt näher

getreten ist, sticht überhaupt von seinen litterarischen Genossen durch ein geringeres Maß an Vornehmheit ab. Goethe hat für ihn nie dieselbe warme menschliche Anteilnahme gehabt, die er den Lenz und Klingler trotz allen Reibungen und persönlichen Mißheftigkeiten bewahrt hat. Wagner gehört nicht zu den aus Pathologische streifenden Vollnaturen der Zeit, für die Dichten ein schmerzvolles Selbstbekenntnis ist, und die ihr Herzblut im poetischen Wahnsinn zu verströmen scheinen. In seiner dramatischen Produktion liegt bereits etwas industrielles, die Berechnung eines unmittelbaren Erfolges; er sucht, die revolutionäre Gährung mit den als wirksam erkannten Elementen des bürgerlichen Nüßdramas zu einer theaterfähigen Gattung zu vereinigen. Bei längerem Leben wäre er vielleicht ein temperamentvollerer Jffland geworden, mächtiger und bedeutender durch die Beherrschung des Volkstümlichen und der realistischen Komik. Während die Stürmer und Dränger sich nach Herders Vorgang in der Riesenwelt Shakespeares wie in einem Urwalde verlieren, fühlt er sich in Wahrheit, obgleich er den Macbeth für die Bühne bearbeitet, zu Mercier hingezogen, nicht nur zu dem antiklassischen Theoretiker, der der Jugend riet, die Regeln zu lassen und nur dem Genie zu folgen, sondern auch zu dem rührseligen Dramatiker, der den rauhen Lillo anständig, französisch zurechtstufte und selbst weicherzige von engster Bourgeoisismoral triefende Bühnenwerke schuf. In seinen „Briefen über die Seylerische Schauspielgesellschaft“ findet Wagner nicht genug Worte der Verachtung für den großen Haufen, der an Operettchen und Marionetten festhält und die drei Worte „Sturm und Drang“ anstaunt, „als wären sie chinesisch oder malabarisch.“ Dennoch steht er dem großen Haufen viel näher als Goethe und seine Genossen, die den nicht immer zuverlässigen und zuweilen intriguanen Mann nie recht als den Ihrigen anerkannt haben. Heinrich Leopold Wagner steht nur mit einem Fuße in der litterarischen Revolution, die Wurzeln seines Schaffens liegen zum großen Teile in der konventionellen Tradition der eigentlichen Bühnendramatik.

Mit dem Einakter „Der wohlthätige Unbekannte“ schuf er eine rührende Familienzene. In seinem ersten größeren Drama „Die Neue nach der That“, das sich eine gewisse Beliebtheit errang, benutzt er vielfach die namentlich in Wien sehr wirksamen patriotischen

Motive, mit denen schon der jüngere Stephanie und H. F. Möller so erfolgreich gewirtschaftet hatten. Die Kaiserin Maria Theresia und König Joseph stehen als die Schicksalsmächte im Hintergrunde. Unglück und Not sind nur möglich gegen ihren Willen und ohne ihr Wissen, wenn ihre klare landesväterliche Einsicht durch böse Menschen getrübt wird. So ruft der biedere Leibkutscher Walz, ein Wienerischer Vorgänger des kräftigeren Straßburger Meisters Humbrecht: „Herre! Was schwätzt er von Bosheit? ich laß meiner Monarchin nichts nachreden. Sie meint's allemal gut mit uns, wenn wir's gleich nicht einsehen.“ Und wenn er abends nach Hause kommt, erfreut er seine Töchter durch rührende Erzählungen von der Gutherzigkeit König Josephs, für den die Mädchen dann beten. Wagner gefällt sich auch in einer herben Kritik gegen die Fürsten, aber nur gegen die kleineren, die er allerdings zu seinem eigenen Schaden kennen gelernt hatte. „Es ist nicht jeder Landesherr ein Kaiser Joseph, nicht jede Regentin eine Theresia.“ Diese sehr berechtigte Unterscheidung kann man ihm nicht verargen, aber die fortwährenden plumpen Anspielungen auf die allgegenwärtige Weisheit und Güte der Herrscher lassen ihn mit dem brünstigen Servilismus der betriebsamen Bühnenschriftsteller erfolgreich konkurrieren. Die ausgesprochene Gefinnung ist dieselbe: er schmeichelt dem Fürsten und schmeichelt dem Bürgertum als dem ehrbaren Stande der Jugend, was die Stürmer und Dränger nie gethan haben. Wagner hat das Thema des Standesunterschiedes aufgenommen. Der Assessor Langen will die Tochter des Leibkutschers Walz heiraten, die ganz Jugend und Unschuld ist. Den Widerstand des Ranges vertritt die Mutter Justizrätin, die vollständig nach der alten Schablone der sächsischen Komödie gezeichnet ist; sie will „gnädige Frau“ genannt sein und eine Haube für zehn Dukaten tragen. Diese Züge stammen aus der Tradition Gellerts, der Gottschedin, sie reichen bis zu den Komödien Christian Neuters zurück, dessen „Ehrliche Frau“ mit einer viel fastigeren Komik ausgestattet ist. Diese Justizrätin, ein Typus des hohlsten Dünkels und beschränktester Bosheit, wird im fünften Akte ganz unvermittelt zur Jugend bekehrt, allerdings, als es schon zu spät ist. Das Drama ist ein Gemisch der rückständigsten und vorgeschrittensten Elemente der zeitgenössischen Dramatik. Wagner, der seinen Shakespeare gelesen hat, läßt die

Mutter zum Schlusse als Wahnsinnige auf der Bühne tanzen, den Affessor delirieren, aber er läßt die Katastrophe nur aus Zufällen und Mißverständnissen hervorgehen, und er lehrt zugleich mit großer Eindringlichkeit, daß das Unglück vermieden und die Tugend als Siegerin hervorgegangen wäre, wenn der gerechte und milde Herscher rechtzeitig um alles gewußt hätte. So erzielt der Dichter zugleich zwei Wirkungen. Die Zuschauer sind von der Katastrophe erschüttert, aber die Weltordnung ist im Prinzip gerettet.

An derselben Halbhelt leidet seine scheinbar so schroffe „Kinder-mörderin.“ Das Stück ist voll von Roheiten, die aber nicht aus einem inneren Sturm und Drang sondern aus einem wirklichen Mangel an Feingefühl stammen. Auch hier wird das Thema des Standesunterschiedes behandelt, aber die sozialen Gegensätze treten völlig hinter der Intrigue zurück. Der gemeine Verführer Lieutenant Grönningstedt, der der Mutter Humbrecht im Bordell einen Schlaftrunk giebt, um ihr tugendhaftes Kind zu vergewaltigen, wird ein reuiger werdender Liebhaber, leider als die Verzweifelte ihr Kind schon getötet hat. Dennoch läßt Wagner auch in der ersten schärferen Fassung des Trauerspiels eine Begnadigung der Unglücklichen erhoffen.

Erich Schmidt hat in seinem Buch, über Wagner fein bemerkt, wie das bürgerliche Trauerspiel von der „Emilia“ an allmählich entadelt wird, und wie die larmoyante Manier wieder durchdringt. Die „Emilia Galotti“ scheint ein Intriguenstück, aber sie ist es nicht, obgleich die Intrigue einen breiten Raum einnimmt. Die Katastrophe ergiebt sich mit Notwendigkeit aus der absolutistischen Machtvollkommenheit und Unverantwortlichkeit des Fürsten, durch die das Verbrechen erweckt und gedeckt wird. Auch in Lenzens „Soldaten“ hat die Behandlung des Standesunterschiedes etwas logisch zwingendes; aus den Reibungen zweier Stände ergiebt sich mit Notwendigkeit die Schwächung des niederen. Bei ihm sind die kleinen Leute durchaus nicht die von der Natur erwählten Vertreter der Tugend und Sittlichkeit, wie es das franzöfierende larmoyante oder das patriotische deutsche Drama verlangt. Die Geliebte des Offiziers ist eine Kofette, die in ihrer Eitelkeit geschmeichelt über ihren Stand hinaus will. Der Vater, der ein böses Ende der Liebchaft fürchtet, trägt sich doch mit der Hoffnung, daß seine Tochter einmal gnädige Frau werden könne,

während er den bürgerlichen Liebhaber, auf den man immer noch zurückkommen kann, nicht ganz abschrecken will. Hier handelt es sich nicht, wie in allen sozialkritischen Dramen der Lenz und Klinger, um den typischen Gegensatz bürgerlicher Tüchtigkeit und abligier Verkommenheit, sondern hier braust ein allgemeiner Protest gegen die gesellschaftliche Ordnung überhaupt. Hier werden nicht nur Vorurteile und Mißbräuche bekämpft, Verbesserungen vorgeschlagen, hier wird die ganze Kultur als eine große Lüge, als Verderbtheit, Unmenschlichkeit angegriffen, hier erscheint die Gegenwart in dem tollen Wirbel der Motive, in der athemlosen Hezjagd der Ereignisse wie aufgehoben. Alle realen Verhältnisse scheinen entwurzelt, schwankend, als taumelten sie ihrem Untergange zu; Zeit, Ordnung, Folge der Thatfachen sind von der wild gewordenen Phantasie in einem Strudel hinweggerissen.

Wagner, dessen Genietum echter als das der Hahn und Sprickmann, weniger echt als das der Lenz und Klinger ist, hat mit diesen Mächten, mit diesen Explosionen überschüssiger Kraft nicht zu kämpfen. Dafür hat er den Vorteil größerer Ruhe, einer stärkeren Herrschaft über den Stoff, den er zusammenhält und auf das Notwendige beschränkt. Das Haus des Straßburger Metzgers Humbrecht hat er mit fester Hand hingestellt; die Familie, Vater, Mutter und Tochter hat er kräftig gezeichnet. Mit Schröder ist er einer der ersten, der das Leben des Bürgerhauses mit seinen intimen täglichen Beziehungen, mit der ihm eigenen Atmosphäre darstellt. Sein Gesichtskreis ist eng, aber er beherrscht ihn. Er schafft sich ein begrenztes deutlich gesehenes Milieu und scheitert nicht an dem Versuche, ein umfängliches Weltbild zu geben. In der „Neue nach der That“ hatte er den Wiener Lokalon nicht recht getroffen, hier aber schuf er aus der vertrauten Anschauung der Heimat, und diese Liebe zum eigenen Boden hat der trefflichen Figur des Meisters Humbrecht den Kern, die ursprüngliche Landeskraft gegeben. Hier wird zum ersten Male das Zuständliche des Bürgertums innerhalb einer besonderen provinziellen Eigenart geschildert, hier ist das Kleinbürgerliche Familienleben mit allen seinen Bedingungen und Beziehungen ausgebreitet. Der Typus des älteren bürgerlichen Dramas, das sich in einem Wirtshause, auf der Reise abspielt, dessen Personen nur in ihren moralischen, nicht in ihren natürlichen und gewöhnlichen Beziehungen gezeigt werden, ist vor dieser lebhaften Rolo-

ristik und dem lebendigeren Detail völlig verblaßt und veraltet. Wo früher der moralisierende Vater sich über die Institution der Familie und ihre sittlichen Zwecke belehrend ausließ, ist jetzt die Familie selbst als ein ökonomisches und sittliches Ganzes, als eine kleine abgeschlossene Herrschaft dargestellt. Damit wird auch die Mutter in ihre natürlichen Rechte eingesetzt. Auch hier ist die Familie Galotti für alle Nachfolger zum Vorbild geworden: Der Vater, ein starrer Vertreter seines Standes, bald rauh und edel, bald polternd und humoristisch, die Mutter mit laagerer Auffassung, gutmütiger oder leichtsinniger; sie begünstigt zuweilen den Liebhaber oder sie erkennt die drohende Gefahr nicht, gewöhnlich trägt sie einen kleinen Teil der Schuld. Zwischen beiden die Tochter, mit gleicher Ehrfurcht für Vater und Mutter, die aber vor dem härteren Manne zur Scheu wird und vor der weicheren Frau in vertrauensvollere Zärtlichkeit übergeht. In der „Emilia Galotti“ ist diese Gruppe noch nicht mit der späteren gemüthlichen Kleinmalerei ausgeführt. Während der Abwesenheit des Vaters wird der Grund zur Katastrophe durch die Begegnung der Emilia mit dem Prinzen in dem üppigen Hause des Kanzlers Grimaldi gelegt. Aus diesem gelegentlichen Überschreiten in eine höhere oder verführerische Sphäre wird dann der Besuch der Komödie in Lenzens „Soldaten“ und die mit breiter Roheit geschilderte Vergewaltigung des Euchen Humbrecht in einem berüchtigten Hause. So sinkt dieses Motiv, das bei Lessing mit großer Feinheit angedeutet wird, in eine niedrige realistisch geschilderte Sphäre herab, in der sich Wagner sehr zu Hause fühlt. Während er den groben, kriegbraven Meister Humbrecht und die Nebenfiguren der Fausthämmer höchst drastisch dargestellt hat, gelingt es ihm nicht, die höhere Gesellschaft in ihren beiden soldatischen Vertretern lebendig zu machen. In den „Soldaten“ ist eine Fülle von scharf gesehenen Offizierstypen, deren Anschauung sich Lenz auf demselben Straßburger Boden angeeignet hatte. Der Verführer Euchens und sein böser Geist Hasenpoth haben nichts spezifisch Soldatisches, es sind Abliche ohne die besondere Eigenart ihres Standes. Der Lieutenant Grönningstedt schwankt zwischen Tugend und Laster, sein Freund Hasenpoth, dessen Intrigue die Katastrophe ganz allein herbeiführt, ist der Vertreter des Bösen, eine unindividuelle blasser Figur, tief unter

Leffings Marinelli, ein direkter Nachkomme der absoluten Bösewichter bei Moore und Bräwe.

Wagners bürgerlichem Trauerspiel fehlt die soziale Kritik, die den Werken der Lenz und Klingers den höheren geistigen Gehalt giebt; ihm fehlt die gewaltige Auflehnung, das jugendliche revolutionäre Pathos, das ein ähnlicher Stoff bei dem jungen Schiller entzündete. Dem Straßburger Dramatiker fehlen nicht die Gefinnungen, wohl aber die Gefinnung. Was der leidenschaftliche Subjektivismus der Anderen heftig hervorsprudelt, das verwendet er bewußt einschränkend als theatrale Reizungen. Den Geist, der bei seinen größeren Zeitgenossen lebendig ist, gebraucht er zu modernen dem Spießbürger auffallenden Wendungen, indem er einige blendende Lese Früchte ablegt. So hat er die Figur eines Magisters, die ihr Dasein wohl einem viel originelleren Militärpfarrer in den „Soldaten“ verdankt, mit einigen Brocken Rousseauscher Pädagogik und einigen Phrasen über die vorurteilslose Menschenliebe der natürlichen Religion ausgestattet. Das Trauerspiel behandelt eine vielbesprochene kriminalistische Angelegenheit der Zeit, die mittelalterlich grausame Bestrafung des Kindesmords, welche die Opposition der Philanthropen wach rief. Aber von dieser philanthropischen Erregung und Theilnahme der Zeit ist bei Wagner nichts zu merken. Von einem menschlichen Verstehen und von einer Versenkung in die wirren Gedankengänge der Verzweifelten ist bei ihm keine Rede. Wagner begnügt sich immer mit dem rohen Faktum, und es ist kein Wunder, daß er das Publikum abstoßen mußte. Das Schreckliche bei ihm ist kleinlich verstimmend, weil die Beziehungen zum Großen fehlen, weil man von der Menschheit ganzem Jammer so garnichts verspürt. So wurde es ihm auch nicht schwer, seinem Trauerspiele mit wenigen Strichen einen versöhnlichen Ausgang zu geben. Eine innere Tragik war hier nicht zu beseitigen. Die Sturm- und Drangelemente, die Wagner verwertet, sind mehr erborgt als eigen. Als schaffender Dramatiker steht er nicht mehr in der Opposition um jeden Preis, er flüchtet nicht mehr mit brünstiger Sehnsucht aus der Kulturwelt ans Herz der Natur, er bestreitet nicht die Gegenwart mit subjektiver Überkraft und Übermut, sondern er begnügt sich mit einer kräftigen Schilderung des Zuständlichen, zuweilen humoristisch, zuweilen

kritisch und hart, ohne aber die Zustände an sich in revolutionärer Gesinnung zu verneinen. Mit seiner Vorliebe für das ehrbare, enge Kleinbürgertum steht er dem Erzbourgeois Mercier sehr nahe, den er freilich an Gestaltungskraft weit überragt.

So führt er aus der sozialen Gährung der Genie Dramen in die zahme bürgerliche Dramatik hinüber, die nun aus der großen literarischen Bewegung neue Säfte anzieht, um ihren dürr gewordenen Acker wieder zu befruchten. Die lecke Angriffslust der Stürmer und Dränger tritt zurück, und eine aufdringliche Apologie der mittleren Schichten und der behaglichen Mittelmäßigkeit macht sich wieder auf der Bühne breit. Der Reichtum der Motive, mit denen die Stürmer und Dränger sorglos gewirtschaftet haben, wird von ökonomischen Theaterschriftstellern jetzt sorgsam ausgebeutet. Ihre Gedanken und Gefinnungen werden so lange verflacht und herabgedrückt, bis sie der Gesinnung der Menge entsprechen. Sie werden dem fröhlichen Optimismus der Aufklärung unterworfen und halten ihren trocknen gewordenen Teig in einer gelinden Gährung. Der junge Schiller unterbricht diesen friedlichen Ausgleich noch einmal, um alle revolutionären Elemente der Sturm- und Drangzeit in seinen Jugendstücken mit ungeheurer dramatischer Kraft zu konzentrieren. Ihm folgt Hoffmann als ein mäßiger und ehrlicher Vermittler zwischen alter und neuer Zeit, zwischen Utilitarismus und Individualismus. Neben ihm tritt Rozebue auf, der alle an der Oberfläche schwimmenden Tendenzen der Zeit mit einer skrupellosen geschickten Masche ausbeutet und so der vielseitigste und erfolgreichste deutsche Dramatiker wird.

Die letzten Schwärmer der Genieperiode waren von den Hahn und Sprickmann, die nichts neues und eigenes mehr brachten, verpufft worden. Goethe schien sich vom Theater zurückgezogen zu haben. Die „Emilia“ genoß mehr kühle Hochachtung als wirkliche Beliebtheit. Die vom „Götz“ erregte Hochflut der Ritterstücke war nach großen theatralischen Erfolgen bereits im Abschwellen begriffen.

Da erschienen im Jahre 1780 zwei Stücke, die trotz ihrer eigenen künstlerischen Bedeutungslosigkeit für die Theatergeschichte sehr wichtig sind, da sie als die ersten Vorboten den Weg, auf dem die dramatische Produktion gehen sollte, deutlich anzeigen. „Der deutsche Hausvater“ von D. H. von Gemmingen ist das vermittelnde Produkt eines

unselbständigen aber maßvollen und gebildeten Geistes; „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ von Großmann ist das platte Nachwerk eines erfahrenen Bühnensachmannes. Beide Erscheinungen wurden lebhaft begrüßt, sie konnten mit den Schröder'schen Schauspielen an Beliebtheit wetteifern. In beiden triumphierte der versöhnliche Geist der Diderot'schen Dramatik. Schien das bürgerliche Drama wenigstens bei dem kleinbürgerlichen Trope Merciers, vereinigt mit stärkerem Lokalkolorit und treffenderer Sittenschilderung, Halt zu machen, so kam es jetzt auf den rührseligen Optimismus des französischen Moralisten herunter. Der Sturm war zu einem sanften Säuseln geworden, der revolutionäre Groll zur zahmen Kritik, die fanatische Naturschwärmerei zu idyllischer Behaglichkeit, die Leidenschaft zur Empfindsamkeit; der Blick, der sich kühner auf die Weltverhältnisse gerichtet hatte, zog sich wieder zaghaft auf die nächsten Interessen des bürgerlichen Daseins zurück; alle Konflikte, die von den Stürmern und Drängern mit roher Kraft angepackt waren, wurden im Geiste matter Versöhnlichkeit gelöst. Die Begeisterung für volles Menschentum, für ursprüngliche, unverschnittene Kraft war zu einem sanften Enthusiasmus für die ganze Menschheit geworden. Der in seiner Ruhe aufgestörte Bourgeois erhebt aus dieser Dramatik wieder in sieghafter Philisterei. Die beiden Stücke des Jahres 1780 sind nichts als deutsche Umwandlungen des „Père de famille“, in denen die literarische Revolution einen gemäßigten Oppositionsgeist zurückgelassen hat.

Zu dem Schauspiel des bairischen Reichsfreiherrn, der mit seinen Aufklärungstendenzen schon die heimischen Landstände in Unruhe versetzte, sind die Elemente der Sturm- und Drangzeit mit absichtsvoller Deutlichkeit und in annähernder Vollständigkeit versammelt. Das Werk bringt gleichsam eine Revue über die von der Geniezeit hervorgesprudelten Motive. Aber diese sind nicht mehr aufregend, sie gehören nicht zur Gefinnung des Ganzen sondern zu seiner theatralischen Ausstattung.

Auch hier wird der Standesunterschied behandelt, aber ein friedlicher Ausgang wird schnell gewonnen, da man sich überzeugen muß, daß die Tugend in jedem Stande lebt. Bis zu der Schroffheit von Wagners „Kindermörderin“ rafft sich diese Mache nicht mehr auf. Der Unterschied der Stände wird als fest, als berechtigt hingenommen,

doch soll eine Ausnahme zuweilen gestattet sein, damit größeres Unglück verhütet werde. Der Vater der Unschuld, der Maler Wermann, ist ein blutloses Geschöpf zwischen dem Meister Humbrecht und Schillers Musikus Miller. Während Lessings Conti freimütig sagt, daß die Kunst nach Brod geht, arbeitet dieser biedere Vertreter des tiers-état nur für den Ruhm des Vaterlandes, auch wenn seiner Kunst das Brod fehlt. Er ist nach des Dichters Angabe „ein herrlicher deutscher Mann, ohne falsch; warmen und vollen Herzens, das ihm zuweilen überläuft; edlen Selbstgefühls; ganz Künstler aber ohne Marktschreierey.“ Die Gräfin Amalbi, die zu Gunsten der bürgerlichen Geliebten auf den jungen Grafen Karl verzichtet, ist eine ganz farblose Nachahmung der Orfina. Die Tugend treibt wieder ihr unheimliches Wesen. Wenn sie auch zuweilen verdunkelt wird, so taucht sie doch im geeigneten Momente wieder auf. Auch der alte Graf, „der deutsche Hausvater“, ist ein „biederer, thätiger, deutscher Mann“, voll antiker Grundsätze, mit der Welt bekannt, „aber doch mehr ehrlicher Mann als Edelmann.“ Die Deutschkheit des „Göz“, der Hainbündler, der Stürmer und Dränger, wird hier zur faden Deutschtümelei, die deutsche Phrase wird zu einem billigen Requisit des Theaters. Der Graf und der Maler schütteln sich im Hochgefühl ihrer nationalen Zusammengehörigkeit die Hände und fragen pathetisch: „Wir sind also zween deutsche Männer?“ Und der Hochgeborene hat keinen andern Ehrgeiz, als daß man bei seinem Grabe sagen möchte: „Er war werth, ein Deutscher zu sein.“ So wird die tief innerliche Auflehnung gegen alles Fremdtum, das durch Goethes poetische Verklärung der Vergangenheit mächtig erregte Nationalbewußtsein in einer süßlichen Beredsamkeit verwässert. Diese Männer, welche die von den Tischen der Reichen heruntergefallenen Brocken auflesen, weisen mit einem gewissen Fatalismus immer auf ihre stärkeren Vorbilder hin. So sind die Kinderzenen ihrem Sinne nach aus dem „Göz von Berlichingen“ vollständig übernommen. Der kleine Enkel des Grafen ist englisch gekleidet, französisch erzogen, er weiß von griechischer Mythologie, von Venus und Cupido, aber er weiß nicht, daß er ein Deutscher ist. Der Hausvater ermahnt ihn, sich schlichte deutsche Sitte anzueignen und auf den Namen seines Volkes stolz zu sein. Diese Züge, die mit Rousseauscher Pädagogik verseht werden, lehren

fortwährend wieder. Ludwig Tiedt, der in seinem „Prinzen Zerbino“ ein Sündenregister solcher typisch gewordener Sentimentalitäten angelegt hat, läßt dort einen deutschen Mann herauspoltern. „Der Sohn untersteht sich Herr Vater zu sagen. Ich würde ihn kalten, herzlosen, nichtswürdigen undeutschen Schuft zum Hause hinauswerfen.“ Der Gegensatz von Deutschtum und Fremdtum, von Natürlichkeit und Überkultur wird von Gemmingen in ganz pedantischer Weise aufgenommen. Die Leute von Welt sind französisch gebildet, oberflächlich und genussüchtig. Die Leute von Herz sind deutsch gesinnt, sie lieben Schlichtheit, Innigkeit und eine formlose Herzlichkeit. Dieser Gegensatz herrscht auch zwischen der Tochter des Grafen und seinem weltmännischen Schwiegersohne. Er führt fast zu einer Scheidung der Beiden, die aber durch eine rührende Kinderszene vermieden wird, da der kleine Fritz bei Papa und Mama bleiben will. Der Verfasser hat hier die Schlussszene im „Leidenden Weib“ von Klingler vor Augen gehabt. Auch Schröder verwertet solche Tableaux gern, und Rokebue, der alles aufrafft, was eine schnelle Nührung verspricht, hat in „Menschenhaß und Reue“ das getrennte Paar durch die gemeinsame Liebe der Kinder auch wieder zusammengebracht. Die Familie wird hier wieder zum abgeschlossenen Heiligtum des Bürgers, zum Tempel der Tugend und der unschuldigen Freuden. Die ganze Menschheit soll zu einer brüderlich geeinten Familie werden, und diese Harmonie wäre erreicht, wenn es nicht einige böse Menschen gäbe, welche verhindern, daß die Guten sich kennen lernen und zum wechselseitigen Nutzen verbinden. Die Tugend hebt alle Unterschiede auf. Der edle Hausvater ist auch ein Freund und Förderer seiner Bauern, in denen er den Menschen nicht erkennt. Der Verfasser versäumt nicht, dem zeitgemäßen Enthusiasmus für den Landmann den konventionellen Ausdruck zu geben, wobei er Diderot, Stephanie, Engel getreulich nachschreibt. Der Bauer ist seinem Berufe nach ganz Natur, „geraden, schlichten Sinnes; wie man Gott sey Dank! noch mehrere unter den Bauern, die nicht zu nahe an der Hauptstadt wohnen, findet.“ Auch ihm drückt der Graf als einem deutschen Manne die Hand, und als er ihm klagt, daß der böse Amtmann zwischen der gütigen Herrschaft und den loyalen Untergebenen Mißverständnisse sät, dankt er ihm für die gemachten Vorwürfe. Der

Urtmann aber, der seine Deutſchheit ſo weit vergißt, daß er dem gnädigen Herrn die Hand küſſen will, wird als das böſe Prinzip und die Urſache des Übels aus der Geſellſchaft der Guten ausgeſtoßen.

Der gewaltige Widerſpruch gegen die Kulturwelt iſt zu einer ſanften elegiſchen Klage geworden. Der junge Graf Karl, der das Bürgermädchen liebt, iſt ein ſtiller Jünger Rousseaus, ein ſchwächerer Werther. Ein melancholiſcher Träumer ergeht er ſich am Bache, wo die Nachtigallen ſüßer ſchlagen. Dort ſchwärmt er von einem idylliſchen, weltfernen Landleben an der Seite ſeiner Geliebten. Wie es im „Leidenden Weib“ heißt „Laß mir meinen Shakeſpeare und meinen Homer!“ ſo ſtreift auch er mit dem griechiſchen Sänger durch Wald und Feld, um ſich in glücklichere, unſchuldigere Zeiten zu verſetzen. Er iſt einer von den neuen Menſchen, welche die Rechte des Herzens, die Schwärmerie der gefühlvolleren Jugend gegen das erfahrene und bedächtige Alter vertreten — ein Gegenſatz, der bei Iffland typiſch wird und mit einem friedlichen Ausgleich der Generationen endet. Auch hier wird dieſe Verſöhnung der alten und neuen Zeit vorbereitet. Der Graf belehrt den melancholiſchen, weltfremden Sohn, wie die überſchießenden Kräfte nützlich verbraucht werden können, wie es nicht darauf ankommt, großend abſeits zu ſtehen, ſondern den Mächtigen wohlgeſinnt zu dienen, von deren Erleuchtung das Heil der Völker abhängt. Die Jugend ſoll gerade mit ihrer gemütvolleren Auffaſſung der Dinge, mit ihrer größeren Weichheit zum höheren Nutzen des Ganzen, zu einer Humanisierung der Verhältniſſe beitragen. So iſt das Schauſpiel des maßvollen, aufgeklärten bairiſchen Freiherrn ein vermittelndes Kompromißwerk, in dem die Aufregung der Geniezeit geſtillt, das Feuer zu einer angenehmen Wärme gedämpft wird. Die Herrſchaft der Vernunft, die Moral des Utilitarismus wird mit einem größeren Anteiſe von Natur und Herz wiederbegründet. Aus dieſer vermittelnden Stellung läßt ſich der außerordentliche Beifall erklären, mit dem dieſe künſtleriſch ganz wertloſe Eindeutſchung des franzöſiſchen Hausvaters begrüßt wurde. Mit patriotiſchem Stolze wurde dieſes Werk ſeinem Vorbilde als ebenbürtig entgegengeſtellt. Hier hatte man die deutlich zuſprechende Diderottiſche Moral die im deutſchen Leben behaglich an-

gefielst aus den Kämpfen der Zeit ihr sicheres Fazit zog und auf jede Frage eine befriedigende Antwort gab.

Wenn Gemmingen mit dem Entgegenkommen eines aufgeklärten Adligen das Bürgertum zur gemeinsamen Ausübung der Tugend auffordert und auch dem Bruder Bauer in überströmender Empfindung die Hand drückt, so herrscht in der anderen Nachahmung des französischen Hausvaters, in Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“ der Geist der dickköpfigsten Philisterei. Das Stück dieses tüchtigen Theaterdirektors wurde in allen deutschen Provinzen mit dem größten Erfolge aufgeführt. Es ist bezeichnend, daß dieses Werk der nach einem Goetheschen Worte „wohlkontenirten Mittelmäßigkeit“ seinen Titel vom Essen hat, von den nur sechs Schüsseln, die ein beherzter bürgerlicher Hausvater seiner adligen Verwandtschaft vorzusetzen magt. Auch dieses Stück ist eine Ansammlung von aus der höheren Litteratur herabgezerrten Motiven, die aber ihre Wucht vollständig verloren haben. Da wird mit Anregungen aus der „Emilia“, der „Minna von Barnhelm“, aus den „Soldaten“ und dem „Leidenen Weib“ weiter gearbeitet. Alle Konflikte werden von dem unentwegten Biederfinn des Bürgers glücklich überwunden, der die Anschläge der Bösen zu nichte macht und ähnlich dem Gemmingenschen Grafen den wiederhergestellten Familienfrieden mit den Worten besiegelt. „Kinder, der Stand eines Hausvaters ist ein schwerer herber Stand, hat seine Bitterkeiten, aber so ein einziger Augenblick, seine Kinder glücklich zu sehen, macht uns allen Kummer vergessen.“

Auch Großmann hat das Thema des Standesunterschiedes aufgenommen, aber er hat es in eine neue Phase hinübergeführt, indem er den Konflikt in die Ehe hinein verlegt. Der bürgerliche Hofrat hat eine adlige Dame geheiratet. Dadurch wird die Möglichkeit gewonnen, die aus der Mesalliance entstehenden Reibungen in einem täglichen Kleinkampfe, in ihrer ganzen Beschränktheit und Lächerlichkeit zu zeigen. Das Drama ist ein echtes „Familiengemälde“, eine Ifflandiade vor Iffland. Da wird nun alles berührt, was im bürgerlichen Leben Bedeutendes und Unbedeutendes vorkommen kann. Fragen der Erziehung, des Familienlebens, der Haushaltung werden von einer sicheren bürgerlichen Pflichtenlehre beantwortet. Bürgerliche Tüchtigkeit wird durch die aufgeblasene Ignoranz eines parasitischen

Hofadels kontrastiert. Der Vertreter des Bösen, einer von den vielen Marinellis, ist hier ein intriguierender Kammerherr, der Unfrieden in den Häusern der Bürger sät und ihre Töchter seinem Landesherrn zur Verfügung stellen möchte. Die Kavaliere radebrechen ein halbes Französisch, die Bürgerlichen zeichnen sich durch kernige, deutsche Sprache aus. Da wird betont, daß nicht nur das Militär sondern auch das Civil seine Ehre habe, und die Unfitte des Duells wird von dem Standpunkte des Bürgers, Ehemanns und Familienvaters mit schlagenden Gründen verworfen. Die vornehme Windbeutelerei unterliegt auf der ganzen Linie gegen bürgerliche Tüchtigkeit, und die adlig geborene Frau wird befehrt und will zum Schlusse „eines deutschen Mannes Weib sein, auf Du und Du.“

Auch das Verhältnis des Bürgers zum Staate, des Volkes zum Fürsten wird ausführlich und mit großer Loyalität erörtert. Die Gesinnungstüchtigkeit des patriotischen Dramas wird wiederhergestellt. Die Kritik richtet sich nur gegen die niederen Stellen, um vor der höchsten ehrfurchtsvoll Halt zu machen. Der Hofrat, der dem Staate nur der Ehre wegen dient, nimmt sich das Recht, über die Gesetze und ihre Ausführung seine Meinung zu sagen. Ist der Fürst von seinen höfischen Kreaturen irre geführt, versucht er die Justiz durch seinen persönlichen Willen zu beeinflussen, so opponiert der getreue Staatsdiener und er macht es sich zur Ehre, für die gute Sache sein Amt zu verlieren. Ungerechtigkeiten von Seiten des Fürsten sind überhaupt nur möglich, wenn er durch servile Schmeichler dem loyalen Bürgerstande entfremdet wird, mit dem er doch durch die Harmonie der Interessen solidarisch verbunden ist. So wird auch das die Familie bedrohende Unheil glücklich abgewendet, indem ein waderer Geheimrat dem Fürsten über Wert und Unwert der Parteien die Augen öffnet. Wie in der „Minna von Barnhelm“ wird die unverdiente Ungnade durch ein persönliches Handschreiben zurückgenommen. Da heißt es: „Es ist ein trauriges Loos des Fürsten, wenn die, die sie umgeben, es zu Ungerechtigkeiten mißbrauchen; aber ein Glück für sie, daß Ihnen das Vermögen bleibt, Ungerechtigkeiten wieder gut zu machen.“

So kehrt das bürgerliche Drama nach der Gährungsperiode wieder zu seiner staatserkhaltenden Auffassung zurück. Staatliche und

gesellschaftliche Einrichtungen werden an sich nicht mehr angegriffen sondern nur von einigen anhaftenden Flecken gereinigt und im Übrigen in ihrer Vortrefflichkeit anerkannt. Das Drama stellt sich nach revolutionären Anwandlungen wieder in den Dienst des aufgeklärten Despotismus als der von der Vernunft verliehenen Regierungsform. Das Bürgertum ist der eigentlich staatsbehaltende Stand, der Stand der gehorsamsten, thätigsten Unterthanen, die nur unter dem Schutze der Gesetze ihren friedlichen Beschäftigungen nachgehen wollen. Die Gegensätze von Tugend und Laster werden nicht mehr abstrakt gefaßt sondern soziologisch begründet, indem das Laster dem müßigen Adel, die Tugend dem betriebsamen Bürgerstande zuerkannt wird. Es wird weniger philosophiert und moralisiert; dafür breitet sich das Detail des Lebens mit Schröderscher Behaglichkeit aus. Das bürgerliche Drama, das in seiner ersten Periode noch farblos, abstrakt war, wird zum Familiengemälde, zu einer unmittelbaren Reproduktion deutschbürgerlicher Philisterei. Im Gegensatz zu dem gänzlich unpolitischen Schröder zeichnet es sich durch ein festes Verhältnis zum aufgeklärten Despotismus aus, indem es für seine Experimente in Manufaktur und Industrie mit großer Begeisterung eintritt. Karl Risbeck hat in seinen schon erwähnten Briefen über diese Versuche, welche die ökonomische Entwicklung in künstlicher Weise beschleunigen wollten und namentlich an den kleineren Höfen zu einer förmlichen Mode wurden, seinen behaglichen Spott ausgegossen. „Seit mehreren Jahren erhob sich in Deutschland ein schreckliches Geschrey von Bevölkerung, Manufakturen und Industrie. Das Geschrey drang auch zu den Ohren des hiesigen Hofes, und er fing auch an, einen Beschützer des Kunstfleißes zu affektieren.“ In der bürgerlichen Dramatik der siebziger und achtziger Jahre wird fortwährend mit großer Genugthuung auf diese vom Staate hervorgerufenen Unternehmungen hingewiesen, und wie naiv sich auch die Begeisterung für diese Experimente, denen häufig jeder Boden fehlte, ausdrückt, so werden die bürgerlichen Schriftsteller von einem ganz richtigen Klasseninstincte geleitet. Anstelle der leidenschaftlichen Betonung des Klassengegengesatzes und der von ihm ausgehenden Katastrophen tritt jetzt die Hoffnung auf die fortschreitende wirtschaftliche Entwicklung, durch die das Bürgertum zu Reichtum, Macht und Ansehen gelangen muß.

Diese Aussichten finden in einem vielgespielten Drama, in Babos „Bürgerglück“, einen primitiven aber charakteristischen Ausdruck. Dort wird der betriebsame, unabhängige Bürger in aller Bescheidenheit dem unproduktiven, abhängigen Adel und dem überflüssigen Gelehrtentum gegenübergestellt. Dort wird ungefähr die Meinung des einflussreichen Populärphilosophen Garve ausgesprochen, daß die von der Vernunft längst verworfenen ständischen Verschiedenheiten mit Resignation ertragen werden müssen, da sie der friedlichen Entwicklung des Bürgertums zu Bildung und Besitz auf die Dauer doch nicht widerstehen können. „Bei uns Deutschen ist die Scheidewand, welche zwischen Adligen und Unadligen die Geburt setzt, die einzige feste, aber auch eine unvertilgbare Scheidung: alles übrige ist unbestimmt und verwischt. Indessen hat doch auch hier der Adel den Vorzug eines, durch ausgebreitete Handlungsgeschäfte, oder durch Nachdenken und Wissenschaft, gebildeten Bürgers, vor einem Krämer und Handwerker, anerkennen müssen.“ Das „Bürgerglück“ Babos besteht in der durch Arbeit errungenen, vom Staate ehrenvoll anerkannten Selbstständigkeit. Diese Anerkennung findet, wie im patriotischen Drama üblich, in einer persönlichen Gunstbezeugung des Fürsten ihren Ausdruck. „Es denken nicht alle, die dem Staate vorstehen, so gut wie unser König; und dieser ist also — — der Einzige, der es mit uns Allen gut meint. Er besuchte unsre Fabrik, speiste an unserm Tische, gab meinem Vater das hohe Zeugniß, daß er ihn unter seine nützlichsten und schätzbarsten Unterthanen zähle.“ Mit dieser Anschauung, welche die Zukunft der bürgerlichen Klasse aus der industriellen Entwicklung hervorgehen läßt, hat das bürgerliche Drama Deutschlands als ein Organ der Emanzipation seine letzte Stufe erreicht. Es begann mit der Verbreitung von Vernunft und Tugend auf rein sittlichem Gebiete, es griff in das politische Leben über, indem es auch den Staat dem Urteile der Vernunft unterwarf, und es endete nach revolutionärem Aufwallen in einer resignierten Tendenz, die von einer friedlichen durch die Staatsgewalt begünstigten Entwicklung die Emanzipation der Klasse erwartet. Indessen sollte diese letzte Phase seiner Gefinnungen noch einmal stürmisch unterbrochen werden.

VII.

Der junge Schiller. Nachwirkung der litterarischen Revolution. Iffland. Roßebue.

„Es ist Schade um Schillers Talent, daß er eine Laufbahn ergreift, die der Ruin des deutschen Theaters ist. Die Folge ist deutlich: Wird der Geschmack an diesen Sturm- und Drangstücken allgemein, so kann kein Publikum ein Stück goutieren, das nicht wie ein Karitätenkasten alle fünf Minuten etwas anderes zeigt, in welchem nicht alle Leidenschaften aufs höchste gespannt werden. Wir werden in siebzig Jahren keine Schauspieler mehr haben; denn diese Sachen spielen sich von selbst; und wer sie zuerst spielt, ist ein Roscius und ein Garrick. Ich hasse das französische Trauerspiel — als Trauerspiel betrachtet — aber ich hasse auch diese regellosen Trauerspiele, die Kunst und Geschmack zu Grunde richten. Ich hasse Schillern, daß er wieder eine Bahn eröffnet, die der Wind schon verweht hatte.“ So schrieb im Jahre 1784 der Hamburger Schauspieldirektor Schröder an den Intendanten Dalberg zu Mannheim, von wo der junge Revolutionär ausgegangen war. — Nach den heftigen Erschütterungen der Genieperiode hatte das bürgerliche Drama die alten Geleise wiedergefunden, die von maßvollen Geistern ersehnte Mitte zwischen dem Diderotschen Moralktraftat und englischer bequemer Szenenführung, es hatte sich zu der Schröderschen Richtung bürgerlicher Solidität und geistiger Genügsamkeit zurückgewandt. Da erscheint der junge schwäbische Dichter, um noch einmal alle Elemente der Sturm- und Drangperiode mit unvergleichlicher dramatischer Kraft zusammenzufassen, ein Spätling der litterarischen Revolution, um so überzeugter und überzeugender, da er das Leben nicht kannte, da der Sturmschritt seiner aus qualvollster Enge herausbrechenden Phantasie durch keine Bedenken der Beobachtung gehemmt war. Wie

aus einem Kerkerfenster sah er in die Welt, der das Gesetz nur als den hornierten Willen eines Einzelnen, als eine kleinliche jede Selbstständigkeit unterdrückende Fürsorge kennen gelernt hatte. Die lastende Enge, die drückende Atmosphäre der Kleinstaatererei hatte er in eigener Not gefühlt, für ihn hatte die Sehnsucht nach Freiheit, nach persönlicher Unabhängigkeit, eine greifbare, reale Bedeutung. Der Tyrannenhaß war bei ihm wie bei seinem Landsmann Schubart so echte und erlebte Erbitterung, wie er bei den Klopstockjüngern, bei den Boß und Stolberg ein litterarischer Rausch, ein Haupttrumpf bei ihren schwärmerischen Gelagen war. Da er noch nichts als Unterdrückung erlebt hatte, war seine Welt so einfach, viel einfacher als bei Lenz und Klinger, und darum um so hinreißender in dem Pathos ihrer sittlichen Entrüstung. Hier das Gesetz, Despotismus, Unfittlichkeit, Verkümmern; dort Freiheit, Natur, Schwärmerie des Herzens und Kraft. Durch Schillers Jugenddramen geht ein kindlicher, renommitistischer Zug, die Sehnsucht nach Macht, die Vorstellung plötzlicher persönlicher Wirkung, sei es der Räuberhauptmann Karl Moor, den die Großen fürchten und die Räuber zitternd verehren, sei es der schöne, elegante Fiesko, der Republiken und Frauen erobert, oder der empfindsame Ferdinand, der ein reines Herz für die Ewigkeit an sich kettet. Der junge Dichter fühlt sich in der erträumten Großartigkeit seiner Helden, er schwelgt in Verbrechen, Politik, schwärmerischer Leidenschaft, er ist immer der Eine, Gewaltige, der sich einer ganzen Welt entgegenwirft. Darum haben seine Dramen eine Einheit und Einfachheit, die den Werken der Lenz und Klinger fehlt. Bei diesen treiben die Tendenzen der Genieperiode ein wildes, ungebändigtes Spiel. Die Haupthandlung wird von episodischem Rankenwerk überwuchert, bald hier bald dort hastet das Interesse des Dichters, seine Laune spinnt Motive weitläufig aus oder läßt sie unlustig fallen; wilde Schößlinge eines grimigen Humors wechseln mit tragischen Gebärden, neue Figuren werden unvorbereitet, zusammenhangslos eingeführt, das geistige Band ist verloren. — Bei Schiller sind alle Elemente des Dramas, alle Bedingungen der Verwickelung und Lösung von vorn herein gegeben; die bunte Fülle der Erscheinungen wird von dem einen Helden überragt, die Kämpfe der Zeit werden nicht mehr in mehreren Figuren

reflektiert sondern in einem Einigen konzentriert, der die feindlichen Welt zu einem Zweikampfe herausfordert und im heroischen Ringen mit der Übermacht zu Grunde geht. Schillers Jugenddramen hatten die hinreißende Wirkung, die den zerflatternden Werken der Stürmer und Dränger versagt blieb. Sie wetteiferten mit den beliebten Ritterdramen an lebensvoller viele Kräfte in Bewegung setzender Handlung und sie trafen den Zuschauer ganz anders durch ihre dramatische Wucht, durch die Einfachheit ihrer Gegensätze, durch die greifbare Kontrastierung von Tugend und Laster, Natur und Kultur, Herz und Welt.

Schiller hat mit den Dramen seiner Frühzeit die Wandlungen durchgemacht, durch die das bürgerliche Drama seit seinen Anfängen hindurch gegangen war. Man hat Karl und Franz Moor als die aus Italien nach Deutschland versetzten feindlichen Brüder aufgefaßt, oder man hat den Räuberhauptmann als einen anderen Götz von Berlichingen hingestellt, der die ausgleichende Gerechtigkeit auf eigene Faust und auf eigene Verantwortung herstellen will. Beide Auffassungen sind zutreffend, wie ja die ganze Erbitterung und Auflehnung der Genieperiode in dem edlen Verbrecher vereinigt ist. Aber im Grunde genommen steht die innere Motivierung der „Räuber“ gegen die vorhergegangenen Genie Dramen zeitlich zurück. Der tragische Fall ist nicht wie in Leisewitzs „Julius von Tarent“ oder in Klingers „Zwillingen“ in der Verschiedenheit von zwei ebenbürtigen Vollnaturen begründet, die sich grenzenlos lieben oder hassen müssen, sondern die Katastrophe geht aus dem dürren Gegensatz von Tugend und Laster hervor. Karl ist ursprünglich gut, Franz ist das böse Prinzip. Die Tugend wird vom Laster ins Verderben gestürzt, und je edler der Tugendhafte ist, um so tiefer muß er fallen. Hat er sich dem Verbrechen in die Arme geworfen, so muß er in ihm mindestens die Größe finden, und gerade seine männliche, vornehme Gesinnung hält ihn bei den Mitschuldigen fest, die sich seinem Dämon unterworfen haben. In ganz anderer Ausführung, aber mit derselben Begründung war dieses Motiv in Brawes moralisierendem Drama „Der Freigeist“ durchgeführt worden. Auch Franz Moor ist ein Freigeist, und sein Atheismus gilt als sein schwärzestes Verbrechen, als das schwerwiegendste in der Todesstunde, während Karl

Moor als ein Jünger Rousseaus die göttliche Natur empfindsamen Herzens verehrt. Sehen wir von den bunten theatralischen Reizen der „Räuber“, von ihrer romanhaften Handlung ab, so bleibt als die psychologische Voraussetzung der tragischen Verwicklung immer nur der Kontrast eines schwarzen und eines weißen Charakters bestehen. Allerdings ist die Tugend nicht mehr wie bei Bräve von der Vernunft, von der Fähigkeit leidenschaftsloser Erkenntnis abhängig, sondern sie ist zur Sache des Herzens, der Empfindung geworden, während das Laster durch den reinen Verstandesmenschen Franz vertreten wird, der gegen sein Gefühl seinen Gott mit Gründen aus der Welt hinausdisputieren möchte. Auch der alte Moor, der nicht aufhört, den verlorenen Sohn zu lieben, der immer verzeihen und sich selbst anklagen möchte, gehört noch ganz in die Anschauungsweise des älteren bürgerlichen Dramas hinein. Er steht neben dem milden Vater im „London Prodigal“, neben dem weichen Sir William, neben dem alten Clerdon im „Freigeist“, der seinem Sohne noch sterbend aus dem Schulturm die Vergebung schickt. Auch Amalia liebt in ihrem Karl ohneanken die verbunkelte Tugend, sie erkennt sie noch in seinen Verbrechen, wie die Tochter des alten Thorogoud dem Barnwell den Trost ihrer Liebe ins Gefängnis bringt, wie Sara dem Mellefont verzeiht, wie Granvilles edle Schwester Amalia dem Mörder des Bruders ihre Hand noch bietet. Wie in allen diesen Dramen fehlt auch hier die Mutter; die Familie, Erziehung, Pietätsverhältnis ist nur durch den Vater vertreten. — Trotz der Räuberromantik, trotz der Fülle realistischer Figuren, steckt in den „Räubern“ noch der alte Kern der älteren unrealistischen, rein moralisierenden Dramatik.

Von den blassen Figuren seines moralisierenden und rührseligen bürgerlichen Trauerspiels war Lessing zu den scharfumrissenen Gestalten seiner „Emilia Galotti“ fortgeschritten. Das Böse ist hier nicht mehr in abstrakter Weise der Gegensatz des Guten, nicht mehr eine Verbunklung der Erkenntnis und eine Art seelischer Krankheit, sondern es geht aus dem Zusammenstoß zweier Stände hervor, es ergibt sich aus der sozialen Übermacht des einen, die notwendig mißbraucht werden muß. Diese „von allem Staatsinteresse befreite „Virginia“ war von der politischen Aktion entlastet, die für den

modernen Menschen nur ein antiquarisches und kein unmittelbar menschliches Interesse haben konnte. Durch die exakte Widerspiegelung deutscher Verhältnisse war sie zu einem sozialen Drama geworden, das wie jedes echte soziale Drama im Laufe der Zeit zu einem historischen werden mußte, zu einem der zuverlässigsten Dokumente deutscher Zustände, deutscher Stimmungen und Gefinnungen. Als der junge Schiller dem Meister und den ihm folgenden Geniedramatikern in das Land der Revolutionen und Verschwörungen nachging, um sein republikanisches Trauerspiel zu schreiben, übte er diese weise und reife Selbstbeschränkung nicht. In dem Verschwörerstück „Fiesko“ wird die Figur des von einem Fürsten beleidigten Vaters in der Episode des Verrina fortgesetzt, ein wollüstiger Tyrann wird getötet, ein ehrgeiziger Befreier wird der Freiheit geopfert. Der verhaltene Ingrimme der „Emilia“, der blutige Hohn der Verzweiflung ist hier zur offenen Empörung, zum Tyrannenmord geworden. Aber wenn der Vater, der sein eigenes Kind tötet, um es vor dem fürstlichen Verführer zu retten, ein grausames Symbol der politischen Zustände Deutschlands war, so schwebt diese Verschwörung und Tyrannenbeseitigung des „Fiesko“ vollständig in der Luft, sie war gegenstandslos wie die wilden Ausbrüche der freiheitsbegeisterten Warden, wurzellos in ihrer Zeit, und der junge Dichter beklagte sich mit Unrecht über die guten Pfälzer, in deren Abern „kein Tropfen republikanischen Blutes“ rohte. Wußte er doch selbst mit der eroberten republikanischen Freiheit nichts Rechtes anzufangen, da sich der starrste Vertreter bürgerlicher Unabhängigkeit wieder der legitimen Herrschaft des alten Dogen unterwirft. Der mit Staatsinteressen erfüllte Fiesko war in Wirklichkeit für die Zeitgenossen und auch für die Späteren von allem Staatsinteresse befreit.

Von Italien, dem durch Lessing geschaffenen Schauplatz der Tyrannei, kehrte Schiller zur Darstellung einheimischer Zustände zurück. Hier war der Boden durch die Lenz und Klingler, Wagner und Gemmingen vorbereitet. Hier gelang ihm, was ihm im „Fiesko“ mißglückt war, zwar nicht seinen republikanischen, wohl aber seinen antidespotischen Groll in Menschenschicksalen zu gestalten, und „Rabale und Liebe“ hätte mit noch größerem Rechte das Motto der „Räuber“ „In tyrannos“ tragen können. Hier faßt er die soziale Kritik aller

Sturm- und Drangstücke noch einmal mit leidenschaftlichem Pathos zusammen, es ist die letzte revolutionäre Aufwallung der Genieperiode. Die Situation der Hauptpersonen ist eng an die von Gemmingsens „Deutschem Hausvater“ angelehnt, nur daß hier von einer friedlichen Lösung keine Rede sein kann. In diesem Trauerspiel ist alles, was die dramatische Literatur des letzten Jahrzehnts leidenschaftlich erregt hat, zu einer einfachen, geschlossenen Handlung zusammengedrängt. Da ist die kernige Darstellung einer kleinbürgerlichen Familie, so packend und plastisch wie bei F. L. Wagner, der schwärmerische Jüngling mit dem weltumfassenden Herzen, der durch alle Geniestücke hindurchgeht, eine verführerische, großartige Frau als Machtweib nach der Orfina und Abelheid, Vertreter der Kabale als Abkömmlinge Marinellis, ein idiotischer Kammerherr wie in Großmanns „Sechs Schüsseln“, da ist der auf den unteren Schichten lastende Druck fühlbar wie im „Hofmeister“, in den „Soldaten“, und die fressende Fäulnis der oberen Schichten wie in Klingers „Leidendem Weib“. In Schillers Trauerspiel laufen die beiden Ströme zusammen, welche die bürgerliche Dramatik befruchtet hatten, auf der einen Seite die Kritik an dem herrschenden System, der Ingtrimm gegen die kleinstaatliche Korruption, der in der „Emilia“ verhalten und bohrend, hier zur pathetischen Anklage vor dem Gerichte der beleidigten Tugend geworden ist, — auf der anderen Seite breite realistische Schilderung des Zuständlichen, ein weites Aufrollen bürgerlicher Verhältnisse, Darstellung einer ganzen Familie mit allen ihren Lebensbeziehungen, in ihrer inneren Tüchtigkeit und beständigen Gefährdung durch die herrschenden Klassen. Die reiche Entwicklung der bürgerlichen Dramatik von Lessing bis F. L. Wagner ist hier vereinigt, die Tendenzen der Genieperiode sind zum letzten Male mit revolutionärer Gesinnung zusammengefaßt. Die soziale Auflehnung, die schon einer milden, reformerischen Stimmung zu weichen begonnen hatte, ist mit diesem dramatischen Effekte abgeschlossen.

„Ich kann es mir jetzt nicht verbergen, daß ich so eigensinnig, vielleicht so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Rothurns einzäumen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld, und für mich, möchte ich sagen, da ist.“ So schrieb Schiller an

Dalberg, als er mit dem „Don Carlos“ das Gebiet der historischen Tragödie erobern wollte. Die neue Form des fünffüßigen Jambus sollte dem Werke Würde und Glanz verleihen, sollte es schon äußerlich über die stürmischen Dramen seiner Jugend emporheben. Allein die äußere Form entscheidet nicht über den Charakter. „Don Carlos“, ursprünglich als eine Familientragödie an einem Königs Hofe geplant, die nicht interessieren sollte, weil Fürsten leiden, sondern weil Fürsten Menschen sind, wurde zu einem bürgerlichen Drama, wenn je eines geschrieben worden ist, so sehr ein Produkt der Emanzipationslitteratur der bürgerlichen Klasse, wie es nur „Nathan der Weise“ war, und die notwendige Ergänzung zu Lessings spätem Meisterwerke. Dort das Ideal der religiösen, hier das der politischen Emanzipation. Beide Dramen fließen aus der innersten Tendenz der Aufklärung, welche die Sittlichkeit durch die Anerkennung der Vernunft begründen will und von ihr die Glückseligkeit erwartet. Beide Dichter sprechen als Sachverwalter der Menschheit, beide vor Königsthronen. Dort der reife Mann, hier der schwärmerische Jüngling, womit zugleich die Verjüngung der Litteratur, der Fortschritt vom Voltaireschen Vernunftkultus zur Rousseauschen Herzensforderung symbolisiert wird.

Aber Marquis Posa ist kein Revolutionär mehr sondern ein Reformist und Liberaler. Schillers Jugendstücke waren Anlagen gegen das Gesetz, das er nur als Zwang und Verstümmelung des freien Menschen kennen gelernt hatte, Proteste der reichen, vollen Menschennatur, der allseitigen Entwicklung des Individuums gegen die Schranken von Staat und Gesellschaft. Die wilden Gestalten des ihm geistesverwandten Klinger litten an den Fiebern gährender, unverbrauchter Kraft. „Seht, so strotze ich voll Kraft und Gesundheit und kann mich nicht aufreiben,“ ruft der titanische Held in „Sturm und Drang“. Schiller hatte diese Empörung bis zur äußersten Verwirklichung ausgebildet. Sein Karl Moor, der die Gesellschaft negiert, stellt sich außerhalb ihrer Einrichtungen, er kehrt zum Zustande der Natur zurück und wird ganz logisch zum Verbrecher, da er mit Feuer und Schwert die Welt regenerieren will, da er sich mit der ursprünglichen Empfindung von Recht und Unrecht verantwortet, die keine andere Autorität als die des eigenen Herzens

anerkennt. Er sucht die Freiheit außerhalb der Gesellschaft, die ihm nicht erlaubt, Mensch zu sein.

In „Kabale und Liebe“ ist dieser jugendliche Standpunkt eingeschränkt. Die Gesellschaft ist nicht mehr ein Unrecht an sich, wie sie auch sei, Beleidigung der freien Menschlichkeit, sondern sie tritt hier nur in einer zeitlichen und örtlichen Korruption auf. Die Spitze aller Tendenzen ist hier nicht gegen die staatliche Verfassung an sich gerichtet sondern gegen ihre Entartung in dem verfaulten kleinstaatlichen Despotismus. Das Herz empört sich gegen die Erbärmlichkeit der Zustände und es geht an einem von der Vernunft widerlegten Vorurteile zu Grunde.

Anders im „Carlos“! Auch hier der Gegensatz von Herz und Welt, der zur Katastrophe führt. Aber hier wird nicht mehr gegen das Staatswesen protestiert sondern gegen Gefinnungen, die ihm nicht notwendig angehören. Der Staat soll humanisiert werden; er wird nicht mehr am menschlichen Ideal gemessen und verworfen, sondern er soll ihm unterworfen werden. Die Gedankenfreiheit flüchtet sich nicht mehr aus dem Gemeinwesen hinaus, sie will es mit ihrer Flamme erleuchten und erwärmen. Der revolutionäre die Selbsthilfe suchende Troß wird zum begeisterten Glauben an die Zukunft, zu der Überzeugung, daß die politischen Einrichtungen einer Verbesserung und Vereblung fähig sind, daß die Häupter, welche sich bisher dem Fortschritt verschlossen haben, mit dem neuen Geiste erfüllt die Entwicklung der Menschheit weiter führen können. Im „Don Carlos“ geht Schiller denselben Weg wie die niederen Dramatiker, allerdings in einem höheren Sinne und mit höherer Gefinnung. Die Stephanie, Engel, Gemmingen, Iffland, Babo u. A. sind servil, ihre Kritik richtet sich nur gegen niedere und mittlere Stellen, während sie von den humansten Absichten der regierenden Landesväter überzeugt sind. Ihr Instinkt führt sie durchaus nicht falsch, da der Absolutismus trotz allen drückenden Beschränkungen sich seiner Natur nach gegen alle historischen Rechte und ständischen Privilegien wenden muß, um nur noch das eine allgemeine Unterthanenverhältnis gelten zu lassen. Schiller ist von der freundlichen Auffassung, die schon die Vernunft als die geheime Staatslenkerin herrschen sieht, weit entfernt, aber er berührt sich mit diesem Optimismus in dem Kern-

punkte, daß er an die Möglichkeit einer Aufklärung der legitimen Mächte glaubt, daß er von einer Gedankenfreiheit schwärmt, die gegeben, von einer Glückseligkeit, die verliehen werden kann. Durch diese Stellung ist auch seine dichterische Auffassung der regierenden Personen bestimmt. Sie sind nicht mehr tyrannische Unterdrücker von Natur, sondern sie werden es, weil eine wahre Menschenstimme zu ihnen nicht ertönt. Sie genießen nicht auf Kosten ihres Volkes, sondern sie leiden an ihrem Stande, sie tragen an ihrer Stirn das Rousseausche Motto „le malheur d'être roi.“ Sie sind unglücklich, weil sie nicht Menschen sein können, und Schiller will aus Fürsten Menschen machen, eine Wandlung, welche die Anderen bereitwillig als schon vorhanden darstellten. Die Fürsten sollen der zur Herrschaft gekommenen Moral, d. h. der bürgerlichen unterworfen sein. Dieser Sieg ist bereits im Verhältnis Posa zu Carlos symbolisiert. Carlos geht an einer Katastrophe zu Grunde, die mit der Haupttendenz dieses aus einer Familientragödie herausgewachsenen Werkes nicht in innerer logischer Verbindung steht. Aber gerade dieser Zwiespalt, der das Drama teilt, macht seine historische Bedeutung, seine Stellung in dem litterarischen Entwicklungsprozesse klar.

Das bürgerliche Drama war von der moralisierenden Behandlung eines Familienkonfliktes rein privater Natur ausgegangen. Diderot war über diesen Standpunkt nicht hinausgekommen, Mercier hatte ihn trotz kühnen Anläufen nicht zu erweitern vermocht. Lessing erst war es gelungen, das Schicksal des Einzelnen in den größeren Zusammenhang mit der Struktur der Gesellschaft zu bringen. Der soziale Kritik der Stürmer und Dränger war damit der Weg eröffnet, sie zeigten Unterdrückung und Verkümmern, sie gaben große Bilder der Zeit, sie maßen ihre Kultur an der Natur und verwarfen sie. Schiller vollendete das Werk. Er wollte die Zerrüttung einer Familie darstellen, die auf den Höhen des Lebens thront und an der Unnatur, für die sie selbst verantwortlich ist, zu Grunde geht. Bei der Arbeit erweiterte sich sein Blick. Die Humanitätsbestrebungen ließen ihn für die bessere Zukunft plädieren, er verneint die Gesellschaft nicht mehr, sondern er will sie regenerieren durch den sittlichen Idealismus, durch die aus großen Herzen fließende der Menschheit gewidmete Gefinnung. Und so schuf er im Marquis Posa den Typus,

den die Sturm- und Drangperiode nicht hatte finden können, den Typus des uneigennütigen Menschen. Die Freiheitsliebe, die Begeisterung für das Große, die Entfesselung aller Verstandes- und Gemütskräfte einer edlen Persönlichkeit bricht nicht mehr zwecklos aus, sondern sie sucht Ziel und Wirkung im Heile der Menschheit, sie findet den Glauben an ihre Veredlung zurück. Der Individualismus, der in wildem Sturm und Drang ausgebrochen war, der sich aus der Kultur in die Natur geflüchtet hatte, stellt sich in den Dienst der bürgerlichen Moral, des politischen Fortschrittes, der Menschheitsbestrebungen des Jahrhunderts. Indem er den kahlen, verstandesmäßigen Utilitarismus der Aufklärung überwindet, nähert er sich dem Gedanken des im subjektiven Gewissen begründeten Sittengesetzes, der dann in Kants kategorischem Imperativ seinen philosophischen Ausdruck findet.

Zur Zeit als Schiller in der Bauerbacher Einsamkeit seine Vorstudien zum „Don Carlos“ trieb, der ein historisches Drama werden sollte und zu dem bürgerlichsten der deutschen Literatur, zum Hausschatz des deutschen Liberalismus wurde, zu derselben Zeit legte Immanuel Kant das Verhältnis der Aufklärung zu dem damaligen Staatswesen in einigen Sätzen erschöpfend dar.¹⁾ Der Philosoph widerlegt den Dichter nicht, aber er ergänzt ihn, indem er die Dinge wieder in die richtige Folge einstellt. Er erkennt, daß die ideologischen Forderungen aus ökonomischen Notwendigkeiten stammen, daß die Produktionsform der bürgerlichen Klasse, der wirtschaftliche Individualismus, ein größeres Maß politischer Freiheit und Selbstbestimmung zur Folge haben muß, welche die Regenten im Interesse der inneren Kräftigung ihrer Staaten und in ihrem eigenen Interesse nicht hemmen sondern fördern sollten. Seine Ausführungen werden von der Idee geleitet, daß die „pathologisch-abgedrungene Zusammenstimmung zu einer Gesellschaft“ sich in ein moralisches Ganze verwandeln kann, oder mit anderen Worten, daß die sittliche und geistige Entwicklung durch die materielle, ökonomische bestimmt wird. „Jetzt sind die Staaten schon in einem²⁾ so künstlichen Verhältnis gegeneinander, daß keiner in

¹⁾ Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. Berlinische Monatsschrift 4. Bd. 1784.

der inneren Kultur nachlassen kann, ohne gegen den anderen an Macht und Einfluß zu verlieren; — — bürgerliche Freiheit kann jetzt auch nicht sehr wohl angetastet werden, ohne den Nachtheil davon in allen Gewerben, vornehmlich dem Handel, dadurch aber auch die Abnahme der Kräfte des Staats im äußeren Verhältnisse, zu fühlen. Diese Freiheit geht aber allmählig weiter. Wenn man den Bürger hindert, seine Wohlfahrt auf alle ihm selbst beliebige Art, die nur mit der Freiheit anderer zusammen bestehen kann, zu suchen; so hemmt man die Lebhaftigkeit des durchgängigen Betriebes, und hiemit wiederum die Kräfte des Ganzen. Daher wird die persönliche Einschränkung in seinem Thun und Lassen immer mehr aufgehoben, die allgemeine Freiheit der Religion nachgegeben; und so entspringt allmählig mit unterlaufendem Wahne und Grillen Aufklärung als ein großes Gut, welches das menschliche Geschlecht sogar von den selbstsüchtigen Vergrößerungsabsichten seiner Beherrscher ziehen muß, wenn sie nur ihren eigenen Vorteil verstehen. Diese Aufklärung aber und mit ihr ein gewisser Herzensanteil, den der aufgeklärte Mensch am Guten, das er vollkommen begreift, zu nehmen nicht vermeiden kann, muß nach und nach bis zu den Thronen hinaufgehen, und selbst auf ihre Regierungsgrundsätze wirken.“

Als Schillers Jugenddramen ihre heftigen Proteste gegen die Gesellschaft schleuderten, hatte die theatralische Produktion bereits wieder in die friedlichsten Bahnen eingelenkt. „Der deutsche Hausvater“ und „Nicht mehr als 6 Schüsseln“ stritten mit den Schröderschen Stücken um die Gunst des Publikums. Der Geist Diderots triumphierte, die matteste Empfindsamkeit machte sich breit. Der Blick, der sich verlangend auf größere Weiten oder kritisch forschend auf die Höhen der Menschheit gerichtet hatte, zog sich wieder zaghaft auf die Erfassung des bürgerlichen Kleinlebens zurück. Die dem immer steigenden theatralischen Bedürfnis dienende Dramatik war von den Stürmen der Genieperiode nicht unberührt geblieben; die Bühnenschriftsteller wußten aus dem schon verglimmenden Feuer die Kamine ihrer gemüthlichen Bürgerstuben zu wärmen, in denen es sich so wohl sein ließ. Brennende Lebenslust, Empörung, Freiheitsdurst trieb sie nicht aus der Enge des bürgerlichen Lebens hinaus, sie schweiften nicht in böhmischen Wäldern, in Spanien und Amerika umher, sie

beschränken ihre Beobachtung wieder auf die Familie, auf Lust und Leid des Tages. Das deutsche Haus ist der Horizont ihrer Weltanschauung. Sie verweisen das Bürgertum auf die emsige Pflege seiner nächsten Interessen, sie liefern eine vollständige Enzyklopädie seiner Angelegenheiten, sie werden geradezu Mitarbeiter an seiner ökonomischen und sittlichen Wohlfahrt. Sie strafen das Laster, belohnen die Tugend, und zu einer Zeit, da Kant den kategorischen Imperativ aufstellt, predigen sie eine handgreifliche Nützlichkeitsmoral, welche nicht auf die Gründe sondern auf die Folgen menschlicher Handlungen gestützt ist. Es ist die Periode der plattesten Aufklärung, in der der Wert der Philosophie nach ihrer sofortigen Anwendbarkeit geschätzt wird, in der das Gold der Denker von den Nikolaiten in gangbarer Münze geprägt wird. Die Popularphilosophie strebt nicht nach Erkenntnis, sondern sie will die erkannte Wahrheit, wie Karl Friedrich Bahrdt einmal sagt, wie das Brot austheilen. Sie stellt sich in den Dienst der Masse und wird zur getreuen Magd der bürgerlichen Klasseninteressen. Wie die Aufklärungsschriften immer praktischer werden und auf jede Frage des bürgerlichen Lebens eine Antwort zu geben suchen, so steigt auch die Litteratur in die Niederungen dieses Daseins hinab als ein Wegweiser durch die Forderungen und Pflichten des Lebens. Wie Herr Lorenz Starch, der ideale Pfahlbürger J. J. Engels, der den Kopf nicht zu hoch und nicht zu niedrig trägt, lehrt sie geistige Genügsamkeit, betriebsame Mittelmäßigkeit.

Dennoch ist die litterarische Revolution an diesen Produkten nicht ohne Wirkung vorübergegangen. Aber die Leidenschaft der Genies ist zu empfindsamer Rhetorik geworden, die Naturschwärmerei zum sanften Lobe des Landlebens. Nicht mehr die große Natur wird verehrt, Sturm, Nacht, Gewitter, Alpenwelt, sondern es spricht ein idyllisches Begehren nach kleinen, sauberen Landhäuschen, nach selbstgepflegten Gemüsegärten und einer naturgemäßen Diät. Die Empörung gegen den Despotismus, gegen politische Mißstände und soziale Unterdrückung wird zu einer gemäßigten Kritik, die sich gegen die unteren Stellen richtet und vor den höheren ehrfurchtsvoll Halt macht. Es ist die Zeit der harten Amtsmänner und gerechten Geheimräte, der stupiden Kammerherren und aufgeklärten Minister. Der

sittliche Idealismus eines Posa wird in praktische Reformvorschläge umgesetzt, die Wünsche des Bürgers nach unbehinderter Thätigkeit nahen sich mit hoffnungsvoller Schüchternheit den Thronen. Als die Kardinaltugenden werden Loyalität, Fleiß, Bescheidenheit proklamiert. Der Bürger soll zufrieden sein und an den Segen glauben, der von den aufgeklärten Regierungen kommen muß. Die stilleren Vorzüge, die den Privatmann zieren, werden in ihrem Werte gezeigt, Freundlichkeit, Offenheit, Herzlichkeit im Verkehr. Kein Streben nach Macht, nach Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten, sondern ein Ausruhen in der Unverantwortlichkeit der privaten Existenz, über der die Stürme der Welt hinweggehen. Aus dem Bürgerhause geht es gleich in die Weite vager Menschheitschwärmerei, die aber nichts Aufreizendes mehr hat. Die Humanitätstendenzen des Menschheitsapostels Posa sind zur milden Philanthropie geworden, zu Vorschlägen für Kranken- und Findelhäuser, jede idealistische Regung hat ihren praktischen, faßbaren Ausdruck gefunden. „Die Menschheit — mich wundert, daß Ihr davon nichts wißt, — seht, das ist so die Welt en gros.“ So höhnt Tied im „Prinz Zerbino“ und er kritisiert diese praktische Schwärmerei ohne große Übertreibung weiter: „Vergleichen Noth- und Hülfsbücher, vergleichen zarte vortreffliche Regenten, Taubstummen-Institute, Cabinetsordren, Lesebibliotheken, wohlthätige Journale, Pockennoth und Afazienbäume habt Ihr in Eurem Leben gewiß nicht vernommen.“

Die Moral dieser dramatischen Enzyklopädie ist nicht mehr streng wie in der älteren bürgerlichen Litteratur. Sie weiß sich angenehm zu machen, sich einzuschmeicheln, indem sie sich durch ihre günstigen Folgen empfiehlt und eine bescheidene irdische Glückseligkeit verspricht. Sie ist schlaff und verdünnt jedes ursprüngliche Gefühl, sie hat keine Freude an dem starken Willen, an der Leidenschaft, sondern nur an der nützlichen Thätigkeit, die ein nahe, erreichbares Ziel vor Augen hat. Da sie die täglichen, häuslichen Angelegenheiten betrachtet, so beschäftigt sie sich weniger mit Verbrechen, mit schweren Konflikten als mit Schwächen und Vergehungen gegen die bürgerliche Ordnung. Ihre letzte Instanz ist die Menschheitschwärmerei und das gute Herz, das sich auf die Dauer bewähren muß. Diese sentimentale Weichheit, die zum Verstehen und Vergeben menschlicher Schwächen geneigt

ist, charakterisiert diese Art gegen das ältere von England beeinflusste Drama, das gern zu einem tragischen Ausgang drängte. Die Empfindsamkeit, die wie Butter auf das Brot hausbäuerlicher Moral gestrichen wird, stellt die lebendige Wirkung dar, welche die litterarische Bewegung von Klopstock bis Schiller auf die Masse und ihre Wortführer hervorgebracht hat.

In Jfflands Familiengemälden erkennt man die geistige Bildung einer neuen Generation, die im Gegensatz zu der strengeren Sitte und zum Autoritätsglauben der Alten einem weiseren, menschlicheren Verständnis zuneigt. Das Verhältnis der beiden Generationen hat hier seinen historischen Ausdruck gefunden, allerdings nicht mehr im revolutionären Gegensatz sondern in dem friedlichen Ausgleich, in der stillen Wandlung, wie sie sich in Wirklichkeit vollzogen hat. Es wird hier für ein gegenseitiges Verständnis von Jung und Alt, für Duldung und Anerkennung plädiert. Der Utilitarismus sucht sich mit dem Individualismus auszugleichen, indem die freiere, menschlichere Auffassung der Rousseaugeneration für eine praktische Betätigung der Humanität fruchtbar gemacht wird. Mit dieser Popularisierung des Individualismus folgen die bürgerlichen Dramatiker den durch die Genieperiode, durch Goethe und Schiller gegebenen Anregungen, während diese, ihrer Jugend entwachsen, dem Ideale klassischer Bildung zustreben. A. W. Schlegel hat dieses Verwandtschaftsverhältnis in burlesken Versen treffend charakterisiert.

„Stella, Clavigo, Cabale, Fiesco,
Räuber gemahlt in dem trudesten Fresco
Brüteten Jffland und Rozebue aus.“

Die Weltereignisse traten an den Bürger nicht heran, nur die sanguinischere Bevölkerung der Rheingegenden wurde von den Stürmen der französischen Revolution ergriffen. Die Jugend drängte sich nach dem Saus und Braus der akademischen Jahre einem geordneten Berufe zu, um schnell in dem geschmähten Philisterium unterzugehen. Zwischen dem staatlichen Leben und ihr war eine unübersteigbare Kluft. Sie waren Regierte, und die einzige Möglichkeit sozialer Erhöhung bot der Fürstendienst. Bildung und Erziehung waren nicht staatsbürgerlich sondern weltbürgerlich. Vom Staate verlangte man Schutz nach innen und außen, die ungehinderte Möglichkeit, seinem

Erwerb und seiner menschlichen Ausbildung zu leben. Kriege und Politik überließ man ohne innere Theilnahme den Regierungen und Kabinetten. Erst die gemeinsame Noth der Napoleonischen Herrschaft sollte diesem Stillleben ein Ende machen; allgemein menschliche Bestrebungen wurden durch patriotische verdrängt, das politische Bewußtsein datiert überhaupt erst aus den Freiheitskriegen, da der Polizei- und Militärstaat versagte, da die Regenten zum ersten Male trotz ihrem Widerstreben an die Hilfe einer leidenschaftlich erregten Bevölkerung appellieren mußten. Der erste Volkskrieg machte dieser Periode der Schlawheit ein Ende, in der das Haus des Bürgers nicht im Vaterlande sondern auf einem idealen Menschheitsboden zu stehen schien. Daher das Mißverhältnis zwischen den das Bürgertum bewegenden Tendenzen; das Schwanken aus dürftiger Enge in nebelhafte Weite, das in der Dramatik seinen charakteristischen Ausdruck gefunden hat. Auf der einen Seite Beschränkung auf die nächsten Interessen, platte Nützlichkeitsmoral in Anwendung auf alle Fragen des häuslichen Kleinlebens; auf der anderen eine vage Menschheitschwärmerei, die sich in eine süßliche Sentimentalität verliert und keiner männlichen Regung mehr fähig ist. So schreibt der junge Tied an seinen Freund Wackenroder: „Unsre Verfassung duldet keine Cödrus, Curtius oder Scävola's mehr, unsre bürgerliche Verfassung hat allen Patriotismus, alle großen Tugenden erstickt, nur die sanfteren, menschlichen sind noch übrig, um die Menschen über das Tier zu erheben, und auch diesen droht die schändliche Hand unsrer Frivolität, und sie wirkt leider auf unser Zeitalter mehr, als die Bürgerkriege Roms konnten.“

Das litterarische Interesse schwankt zwischen zwei Extremen, zwischen der nüchternen, spießbürgerlichen Auffassung der nächsten Angelegenheiten und zwischen einem verschwommenen Kosmopolitismus, der weitherzig und weicherzig die weiße, schwarze und gelbe Menschheit mit der gleichen Bruderliebe umfängt. Dieses Verhältnis spiegelt sich in den beiden Hauptarten des bürgerlichen Dramas, von denen die eine aus der Enge, die andere aus der Weite stammt. Sie gehen häufig ineinander über und sie geben zusammen ein Bild der Gefinnungen, welche das Bürgertum mit freudigem Beifall als die seinigen erkennt. Diese beiden Gattungen hat A. W. Schlegel mit

seiner sicheren Scheidungskunst in seinen „dramaturgischen Vorlesungen“ als die ökonomische und die sentimentalische bezeichnet.

„Die Ökonomie poetisch zu machen ist unmöglich, von einem glücklichen und ruhigen Hauswesen wird der dramatische Familiemaler ebenso wenig zu sagen wissen, als der Geschichtsschreiber von einem Staate bei innerm und äußerem Frieden. Er wird uns also durch die mit ziemlicher Treue und Gewissenhaftigkeit geschilderte Plage und Engigkeit des häuslichen Lebens interessieren müssen: Verdruß bei redlich geübter Amtspflicht, bei der Erziehung der Kinder, Zwistigkeiten zwischen Mann und Frau, an denen kein Ende abzusehen, schlechte Aufführung des Gefindes, vor allem aber Nahrungsorgen. Die Zuschauer verstehen solche Schilderungen nur allzu gut, denn jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt.“

„Der rührende Dichter hingegen macht es ihnen desto leichter ums Herz. Seine allgemeine Lehre ist eigentlich, daß ein sogenanntes gutes Herz alle Fehlritte und Ausschweifungen wieder gut mache, und daß man es mit der Tugend nicht so strenge nach Grundsätzen zu nehmen habe. Laßt nur euren Trieben freien Lauf, scheint er zu seinen Zuschauern zu sagen, seht wie allerliebste es meinem naiven Mädchen steht, Alles von sich zu bekennen. Weiß er nun durch schlaffe, mehr sinnliche als sittliche Rührungen zu bestechen, am Ende aber Alles fein auszugleichen, indem irgend ein großmüthiger Wohlthäter eintritt, so gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es ist ihnen zu Muth, als hätten sie selbst edle Thaten verrichtet, ohne doch in ihre eigene Tasche zu greifen. Alles wird aus dem Beutel des freigebigen Dichters bestritten. Unstreitig wird also die rührende Gattung auf die Dauer den Sieg über die ökonomische davontragen und so ist es in Deutschland wirklich erfolgt.“

Die beiden Schriftsteller, an die Schlegel hier denkt, sind Issland und Kokebue. Wenn man die beiden Tendenzen, die naturgemäß ineinander übergehen, reinlich scheiden will, so wird die ökonomische Gattung von Issland, die sentimentale von Kokebue vertreten. Daher erklärt sich auch die breitere Wirkung des Letzteren; Kokebue hatte einen internationalen Erfolg, er wurde ein europäischer Schriftsteller, während Isslands Wirksamkeit auf Deutschland beschränkt blieb.

Mit Issland ist das bürgerliche Drama an dem Punkte, dem

es zustrebte, angekommen. Aus der Abstraktion eines moralischen Exempels ist es in die deutschen Verhältnisse hineingewachsen, es hat in der heimischen Landesart festen Fuß gefaßt, das deutsche Haus mit seinem Kleinleben ist die Welt des Dichters. Hier ist keine Übertragung englischer Verhältnisse mehr wie bei Lessing, Weiße, Schröder, hier werden keine Gestalten der Antike modernisiert, hier werden auch die langlebigen Typen der italienischen und französischen Komödie nicht mehr fortgesetzt. — Wenn man Ifflands Gesamtwerk überblickt, findet man einen sehr geringen Anteil traditioneller Motive, sehr seltene Wiederholungen typisch gewordener Figuren, dagegen einen Reichtum und eine Mannigfaltigkeit des Geschehens, die mit der Wirklichkeit an Bunttheit zu wetteifern scheint. Seine Phantasie nährt sich ohne litterarische Konstruktionen und Traditionen unmittelbar aus der eigenen Anschauung; die nahe Gegenwart ist der selbstverständliche bleibende Rahmen seiner Dramatik. Hier hat die litterarische Emanzipation des Bürgertums, das sich gegen die Darstellung von Königen auflehnte, ihr Extrem gefunden. Hier wurde sein Schicksal vergegenwärtigt, als ob es das Schicksal der Welt wäre. Ist auch die Enge dieses Horizontes, in dem das große zermalnende Schicksal keinen Platz hatte, von den Olympiern zu Weimar mit Recht verspottet worden, so muß man doch dem Künstler Iffland zugeben, daß er in seinem Gebiete Herr war, daß er einen Reichtum im Kleinen besaß. Iffland hat niemals in seinen Stücken ein trodenes Moralschema angewandt, sein Geist wurde vom Leben selbst zum behaglichen Ausspinnen menschlicher Verhältnisse angeregt. Hat sich doch auch der Dichter in dieser Weise über die Entstehung seiner Stücke erklärt. Er macht von vorn herein keinen Plan, sondern eine Figur interessiert ihn; zu ihr gesellen sich andere Figuren, woraus sich Beziehungen ergeben. Er läßt die Leute reden, wie es ihnen gemäß ist, und verfolgt neugierig, wohin die Sache führen wird, deren Entwicklung er nicht vorhergesehen hat. Iffland ist mindestens so sehr Beobachter wie Moralist. Die Wahrscheinlichkeit des Alltäglichen ist auch die Schranke seiner Phantasie, er führt keinen Fall über die Schranken des gewöhnlichen Lebens hinaus, daher er auch keine rein tragische oder komische Wirkung erzielen kann. Das Ideal Diderots ist durch ihn verwirklicht. Der Zuschauer ist wie ein

Nachbar gedacht, der zufällig und unbemerkt einen Vorgang im Nebenhaufe theilnahmsvoll verfolgt. „Familiengemälde“ sind seine Dramen, sie sollten das Zuständliche schildern, den Lebenslauf der mittleren Stände verfolgen. Die Intrigue mußte eingeschränkt werden, um nicht die Wahrscheinlichkeit zu unglaublich zu unterbrechen; dafür mußte der Dichter zu den Reizen der Kleinmalerei und individuellster Charakteristik seine Zuflucht nehmen. Die allein vom Prinzip des Ständischen abstrahierte Sittenlehre Diderots war in diesem bunten Realismus überwunden. Diese Stücke sind wirkliche, liebevoll ausgeführte Intérieurs des bürgerlichen Lebens.

Offlands Werk hat weniger eine emanzipatorische als eine erzieherische Tendenz. Wenn auch das Thema des Standesunterschiedes bei ihm häufiger berührt wird, so handelt es sich doch nicht mehr um eine revolutionäre Auflehnung, sondern es wird versucht, in einem friedlichen Ausgleich jedem Stande seine Bestimmung und seinen Wert anzuweisen. Das Bürgertum hat hier seine erworbene Stellung, die es durch innere Arbeit und Erziehung ausbaut, in der es sich selbst behagt und genügt. Reibungen mit höheren Ständen leitet er gewöhnlich daher ab, daß der Bürger die ihm gegebenen Grenzen im Leichtfinn oder thörichten Ehrgeiz überschreitet. Im allgemeinen erscheint der Mittelstand in der zähen Pflege seiner eigenen Interessen begriffen, er entwickelt sein eigenes Selbstgefühl durch die steigende Macht von Bildung und Besitz. Nach außen, sowohl der Staatsgewalt wie den oberen Schichten gegenüber, verhält es sich friedlich und anspruchslos, indem es seine ganze Kraft den Aufgaben des Erwerbs- und Familienlebens widmet. Diese bescheidene Weiterentwicklung, die Aufklärung und Humanisierung seiner Anschauungen, die vom Kleinsten anfängt und die großen Weltangelegenheiten den öffentlichen Gewalten überläßt, dieser stille Fortgang der inneren Kultur durchzieht in einem stetigen Flusse die gesammte Offlandsche Dramatik. Seine Stücke sind die treuesten Dokumente der Zeit. Wohl werden sie von Romanen, Briefen, Autobiographien an Buntheit und geistvoller, pikanter Schilderungskunst übertroffen, aber sie geben die zuverlässigste, gegenständlichste Anschauung der alltäglichen Zustände des gewöhnlichen Lebens. Immermann nennt ihn den „getreuesten Cicerone durch alle Schätze und Curiositäten des damaligen deutschen Familien-

lebens.“ Er betrachtet seine Dramen als kulturhistorische Quellen. „Seine Region ist eine beschränkte, aber mit dem Durchblick auf eine weite Perspektive, auf die unzerstörbare Macht und Würde des Hauses, und in jener Beschränkung waltet er durchaus als Meister.“ Die von Iffland geschilderte Häuslichkeit, aus deren Enge es gleich in eine vage Menschheitschwärmerei hinausging, nahm durch die französische Fremdherrschaft ein jähes Ende, da der Bürger durch die eigene Not an seinen Zusammenhang mit dem Staatswesen erinnert wurde, das er bis dahin als eine notwendige Polizeianstalt, als eine kostspielige Versicherung seines friedlichen Gewerbes betrachtet hatte. Diese in seine Jugend fallende Periode kann Zimmermann nicht anders als im Spiegel der Ifflandschen Kunst sehen. „Das Ifflandsche Hauswesen Norddeutschlands war nun, als der große Stoß von 1806 das Werk der Zerstörung vollendete, — — — zu einem Stützpunkt gebiehn. In der Blüthe von Gefühl und Empfindelkeit, von Schroffheit und Weiche, von tüchtigem Verstand und willkürlichster Einbildung, von Übersehen der wichtigsten Dinge und Wichtignehmen der kleinsten Kleinigkeiten erfuhr es jenen Stoß.“

Diese bürgerlichen Zustände am Ausgang des Jahrhunderts bilden die Welt Ifflands, in der er selbst mit allen Fasern wurzelte, der er seine Liebe und seine Sorge geschenkt hatte. Seine Kunst erhebt sich nicht über die Wirklichkeit; Bühne und Leben stehen in der gleichen Höhe, aber er ist ein gewissenhafter, treuer Mahner und Verater des Bürgertums. Treten wir in diese Welt Ifflands ein!

Nachdem der junge Mannheimer Schauspieler mit seinem „Albert von Thurneisen“, der sehr an Möllers „Graf von Walltron“ angelehnt ist, sich im Soldatenstück versucht hatte, trat er mit seinem „Verbrechen aus Ehrsucht“ in die Bahn des engeren bürgerlichen Dramas ein, die er nie wieder verlassen sollte. Auf dem Pfälzischen Nationaltheater errang er einen so starken Erfolg, daß er den jungen Schiller für die Aufnahme seiner „Luise Millerin“ besorgt machte. „Mehr als tausend Menschen nach und nach zu Einem Zweck gestimmt, in Thränen des Wohlwollens für eine gute Sache, allmählig in unwillkürlichen Ausrufungen, endlich schwärmerisch in dem lauten Ausruf, der es bestätigt, daß jedes schöne Gefühl in ihnen erregt sey“, zu erblicken — das ist ein herzerhebendes Gefühl.“ So berichtet Iffland

in seiner fragmentarischen Lebensbeschreibung und er gelobt sich, „die Möglichkeit auf eine Volksversammlung zu wirken, niemals anders, als in der Stimmung für das Gute gebrauchen.“ Dieses Gelübde hat er treu gehalten.

Im „Verbrechen aus Ehrsucht“, das schon den ganzen Iffland zeigt, ist die moralisierende Tendenz des Gemmingenschen „Hausvaters“ mit der bürgerlichen Gefinnung von Großmanns „Sechs Schüsseln“ und der gemüthlichen Kleinmalerei von Schröders „Betler aus Vissabon“ verschmolzen. Aber der junge Dramatiker bringt noch den ihm eigenen urbanen Ton hinzu, die feinere Technik, die keine Situation zu stark ausbeutet, und eine sichere Psychologie, die keine Sprünge liebt und fern von allen Übertreibungen mit gesundem Menschenverstande motiviert. In diesem Stücke vergreift sich ein junger Mann an einer von seinem Vater verwalteten Regierungskasse. Die äußeren Folgen der That werden durch einen rauhen aber biedereren Oberkommissar verdeckt, und der Defraudant, dem heiß mitgespielt worden ist, giebt am Schlusse die Aussicht auf Besserung. Auch das älteste bürgerliche Drama, George Lillos ehrwürdiger „Kaufmann von London“ beginnt mit einer Unterschlagung, die dann zu schwereren Verbrechen führt. Hier erkennt man, wie die ehemals so kräftige tragisch gestimmte Gattung schwächlich und weichherzig geworden ist, wie jede starke Erschütterung vermieden wird, um die Empfindsamkeit der Hörer zu schonen und um das Maß der alltäglichen Wahrscheinlichkeit nicht zu überschreiten. Ist aber die Gefinnung der Zeit weicher geworden, so ist die Kunst jetzt feiner, die Darstellung farbiger und doch zugleich maßvoller. Das englische Trauerspiel war ein kräftiges moralisches Exempel, welches das Laster als häßlich darstellte und mit rauhen Mitteln eine kriminalistische Abschreckungstheorie verkörperte. Der spätere Dichter geht anders vor, er ist mehr der Verteidiger als der Richter des Verbrechers, er pläbirt für mildernde Umstände, sucht ihn durch den Drang schwieriger Situationen zu entlasten und die Sympathie des Publikums für seinen ursprünglich guten Charakter zu gewinnen. Dazu muß er gründlicher, feiner, langsamer motivieren, er muß die Aktionen und Reaktionen einer Individualität veranschaulichen, er kann nicht mehr Tugend und Laster gegenüberstellen, sondern er muß seine Person in die bunte,

verwirrende Fülle des Lebens setzen, die den ursprünglichen Instinkt irre führt und das Urtheil verbunkelt. Er wird ihn vor allem nicht isolieren sondern in die Umgebung stellen, in die er gehört, in die moralische Atmosphäre, in der er groß geworden ist, und diese ist wie immer bei Iffland das Familienleben. Selten sind Wirtshaus- und Cafészenen, niemals führt er, wie Andere, auf die Landstraße, ins Gefängnis; er hält sich am liebsten in der Bürgerstube auf und er weiß seine Handlung in dieser abgeschlossenen Enge durchzuführen. Aber er giebt doch zu fühlen, wie die Zeit auch durch diese Enge bedächtig hindurchschreitet, wie sich die Gefinnungen auch innerhalb der Familien ändern, und die neue Generation sich moralisch von der alten ablöst.

Dem schroffen an der einfachen Sitte hängenden Alter mit seiner beschränkten Moral stellt er die Jugend gegenüber, um ihre Rechte des Herzens maßvoll zu verteidigen. Er tritt für eine Bildung ein, welche über die reine Verstandespflege hinausgeht und auch die Gemütskräfte entwickelt. Er gestattet einen stärkeren Individualismus, eine eigenere subjektive Auffassung des Lebens, aber er giebt auch immer den Weg an, wie dieser neue Subjektivismus zu einer Verinnerlichung der durch Zwang und Gewohnheit gegebenen Verhältnisse führen, wie die moderne Empfindsamkeit zu einer zarteren Ausgestaltung der menschlichen Beziehungen dienen kann. Ifflands Moral wird zu einem weichen durch einen größeren Anteil des Herzens gemilderten Utilitarismus, zu einer maßvollen Vermittlung zwischen den widerstrebenden Tendenzen der Zeit.

Gleich in seinem ersten erfolgreichen Drama wird diese Stellung sehr charakteristisch veranschaulicht. Die Jugend spricht eine andere Sprache als das Alter, die Sprache des empfindsamen Herzens, der größeren Leidenschaftlichkeit. Zwei junge Männer, Eduard Rühberg, der Verbrecher aus Ehrsucht, und der madere Sekretär Ahlden stehen bereits in einer ausgebildeteren, feineren Empfindungswelt. Sie haben zusammen studiert und freundschaftlich geschwärmt; sie haben den Vorschlag gesagt, in ihrer amtlichen Thätigkeit die mildere, menschlichere Auffassung aller Verhältnisse durchzusetzen, den Altenstil, die bürokratische Behandlung aufzugeben, um den Menschen besser zu verstehen, um nicht nur zu verurtheilen, sondern um ihr eigenes Herz

als Sachwalter der Leidenden und Irrenden sprechen zu lassen. An diesen beiden Vertretern der jungen Generation zeigt Iffland, auf wie verschiedener Wege die modische Schwärmerei führen kann. Den einen macht sie seiner engen bürgerlichen Umgebung abgespenstig, krankhafte Ehrfurcht verleitet ihn, seine Augen zu einer abligen Kofette zu erheben, und durch seinen übermäßigen Aufwand ruiniert er sich und seine Familie, bis er schließlich zum Defraudanten wird. Einmal auf dem falschen Wege spinnt er sich in eine leidenschaftliche, sophistische Rhetorik des Herzens ein, die seinen Neigungen immer Recht giebt, die den ursprünglich edlen Charakter zum Verbrechen führt. Der Andere bleibt den edlen Vorätzen seiner Jugend getreu. Seine humanen Anschauungen, seine weiche Herzensbildung lassen ihn größere Gerechtigkeit üben, als es die harte buchstäbliche Gesetzhaltigkeit der Alten vermochte. Er interpretiert das Gesetz mit dem Herzen. Der rauhe altmodische Vater Oberkommissar, der auf seine Weise ein ebenso braver Mann ist, entsetzt sich zunächst vor den neumodischen Wendungen seines Sohnes, er fürchtet, daß die hohen Herren sie nicht passieren lassen. „Bestimmung — Drang der Verhältnisse — Leidenschaft — he! was haben die Leidenschaften in einer Defension zu thun?“ Schließlich erkennen sich Alt und Jung in ihrem beiderseitigen Werte: Der reifere Lebensverstand, die größere Festigkeit des Alters einigt sich mit dem Enthusiasmus, dem entwickelteren Gefühlsleben der Jugend zu einer höheren Leistung im Dienste der Menschheit. „Ihr mögt freilich Anno 84 wohl anders schreiben, als wie Anno 50, weil denn aber doch noch so viele von Anno 50 da sind — so riichte es allemal so ein, daß die es auch verstehen.“ — Das ist Ifflands eigenste Auffassung vom friedlichen Ausgleich der Generationen, hier zeigt er, wie Sturm und Drang der Jugend im Leben der Nation einen fruchtbaren Niederschlag hinterläßt.

Dasselbe Verhältnis in den „Mündeln“ von 1785. Die Hauptperson Philipp Brook ist ein Typus der Genieperiode, den des Dichters schüchterne Phantasie seinen stürmischeren Vorgängern nachgeschaffen hat, ein theatralischer Melancholicus, der vor lauter Güte zum einsamen Menschenfeinde wird. Er kauft kein Amt, weil Ämter zu kaufen sind, er verbirgt seine edelsten Gefühle, weil die Gesellschaft ihrer nicht bedarf, er schwärmt und schweigt, weil niemand die Wahrheit wissen

will, aber der „schwarze Belletrist“ ist den bösen Menschen unheimlich, weil ihn der Durst nach Macht und nützlicher Thätigkeit verzehrt, und schließlich stellt er auch einen verbrecherischen Kanzler für seinen Amtsmißbrauch zur Rede. Ein schwächlicher Bruder des Marquis Posa spricht er mit Männerstolz vor einem Minister, aber der Minister ist selbst ein moderner Mann, der Trauerspiele schreibt, ein Aufgeklärter, der alle Mißbräuche abzustellen verspricht. Dieser seelenvolle Jüngling wirft wie Ferdinand gegen die Macht sein Herz in die Wagschale, und den biedereren Alten, die ihn zuerst nicht verstanden, wird die Erkenntnis, daß auch er auf seine Weise das Rechte will, nur mit der größeren Leidenschaftlichkeit der Jugend. Der Alten Höchstes war es, für Pflicht und Tugend zu dulden, die Jungen wollen die Wünsche der erregten Patrioten bei den Regierungen zu Gehör bringen und an die Herzen der Fürsten, die auch Menschen sind, appellieren.

Auch im „Bewußtsein“, der Fortsetzung von „Verbrechen aus Ehrsucht“, treibt die junge Generation ihr Wesen. Die höfischen Intriguanthen, die kalten Spitzbuben denunzieren ihre freieren Regungen, die sich unversehens durch „Gespräche, Meinungen, Lektüre, im Scherz“ mittheilen, weil sie fühlen, daß Menschlichkeit und Offenheit im Begriff sind, auch das Hofleben zu erobern, daß die Herrschaft des Herzens ihrer sumpfigen Existenz ein Ende machen wird. Der junge Kuhberg, dem seine Talente eine Vertrauensstellung bei einem gütigen Geheimrat verschafft haben, gewinnt die Freundschaft des Sohnes als eines anderen Don Carlos, sie schwärmen gemeinsam in Menschheitsempfindungen. Aber die Empfindsamkeit soll nicht zu nutzloser, entmannender Schwärmerei werden, nicht zu einer Krankheit und öffentlichen Gefahr, wie der Geheimrat predigt. „Herrschaft der Tugend über Leidenschaft war die Größe meiner Zeit; Übermuth rasender Leidenschaft ist Tugend und Größe Ihrer Zeit.“ Der Dichter hat dem maßvollen, milden Vertreter der älteren Generation manches gewichtige Wort in den Mund gelegt, das eine stürmische Jugend zur Besinnung führen und vor Unbesonnenheiten bewahren soll. „Ihr anderen — eure Dichter, eure Künstler — wo ihr einen Großen findet, der Gang zum Sanften hat, zur Schwärmerei — so verschwendet Ihr Ehre, Kunst und Grazie — ihn so weich, so herab

zu stimmen, bis alle Mannheit des Charakters schwindet; dann rehet ihr ihm von — Weltbürgerschaft, Gleichheit der Stände — nährt mit knechtischer Schmeichelei den Stolz, wogegen ihr declamiert, verwickelt ihn durch unzeitiges Mitleiden, durch euren Eigennuß — reicht ihm in den edelsten Künsten, die Ihr schändet, durch Überspannung das Gift, das euren Leidenschaften ihn ausliefert — damit alles gleich werde! gleich und flach! Stand, Herz, Vermögen und Güter, Ehre, guter Name und alles!“ Das sind feine und gewichtige Worte. Sie machen den Eindruck, als ob der Dichter sie im Leben als die überlegenen Äußerungen eines gebildeten Geistes gehört hätte.

3ffland hatte mit seinem „Bewußtsein“ dem Publikum Satisfaction geben müssen, weil er den „Verbrecher aus Ehrsucht“ zu milde behandelt hatte. Der Kaiser Joseph äußerte bei einer Vorstellung dieses Dramas, daß er mit dem jungen Ruhberg nicht so milde vorgehen würde, weil die häufigen Defraudationen in den Kaiserlichen Staaten eine strengere Behandlung nötig gemacht hätten. 3ffland folgte der fürstlichen Anregung, er verfaßte diese Fortsetzung, in der der Verbrecher durch das lastende Bewußtsein seiner That verhindert wird, glücklich zu werden, d. h. eine Stellung und die Hand eines Mädchens zu gewinnen. Aber der junge Ruhberg durfte als ursprünglich edler Mensch auch nicht unglücklich bleiben, und so läßt ihn der Dramatiker in dem Schlußstück „Neue versöhnt“ endlich in den Hafen der Zufriedenheit und der Ehe einlaufen.

Diese Fortsetzungen sind überhaupt für die Auffassung der Theaterprodukte bezeichnend, die durchaus wie Erscheinungen der Wirklichkeit behandelt werden. Dramatische Figuren werden wie lebende Wesen betrachtet, an ihre Charaktere wird von der landläufigen Kritik ausschließlich der moralische Maßstab angelegt. Bei einem unbefriedigenden Ausgang wird eine Fortsetzung gefordert, und das Vorgehen industriöser Schriftsteller, welche die Schicksale beliebter Theaterfiguren fortspinnen, wird durchaus nicht als eine Verraubung des originalen Talentes aufgefaßt. Man hat die Empfindung verloren, daß diese Personen Phantasiegeschöpfe, persönliches Eigentum eines produktiven Hirnes sind, und da das Theater die vornehmste Anstalt zur Erziehung und Aufklärung ist, so kann ein Schrift-

steller sich selbst und ebenso gut den anderen fortsetzen, wie man die wissenschaftliche Arbeit eines Gelehrten oder den Moralktractat eines Philosophen ergänzt oder widerlegt. Die Kunst ist nicht Selbstzweck sondern Mittel moralischen Fortschritts, ihr Wert liegt nicht in ihr selbst sondern in ihren praktischen Folgen. Niet doch J. J. Engel in seinem „Philosoph für die Welt“ den Romanschreibern, sie sollten Charaktere der Bühne zu Gegenständen ihrer Darstellung machen, sollten die häufig summarische Behandlung auf den Brettern durch breiter motivierende Erzählungen zu noch größerem moralischen Nutzen erweitern. Er selbst wollte das Vorleben des Lessingschen Marinelli schreiben, um zu erklären, wie ein Mensch so schlecht werden konnte. —

Aus Ifflands „Verbrechen aus Ehrfucht“ entstand eine Trilogie, an der das Publikum gleichsam mitgearbeitet hat, an der der bon sens der Zeit hat mitdichten helfen. Sie charakterisiert die Neigungen der Menge, der bald die andere Trilogie des großen Verbrechers aus Ehrfucht, des Wallenstein, erscheinen sollte. Ifflands Werk steht in ähnlicher Weise im Dienste der bürgerlichen Klasse wie Gustav Freytags „Soll und Haben“. Nicht die Charaktere der Helden, wohl aber die führenden Tendenzen ergeben eine deutliche Parallele. Auch der junge Ruhberg läßt sich von der eleganten, müßigen Lebensart des Adels blenden und seinen Kreisen untreu machen. Im „Bewußtsein“ finden wir auch ihn in den Diensten der Großen, die er unbefriedigt und unglücklich wie zuvor verläßt. Die Sühne und der Friede wird ihm erst in dem Schlußstück, da er in die Kreise unabhängiger bürgerlicher Arbeit wieder zurückkehrt. Wie Freytags Anton Wohlfahrt wird er ein Musterkommis, der auf der Rattunbleiche wie in der Farbendruckerei seinen Mann steht. „Sei nützlich, und du wirst gedeihen“ ist das Motto seines ehrenhaften Prinzipals Walsing, eines geschwägigen Vorläufers des Kaufmanns Schröter in „Soll und Haben“. Die Zahlen im Hauptbuch sind von seinen Thränen gelöscht — aber er empfindet wieder Achtung für die erwerbende Thätigkeit, die Macht und Ansehen des Bürgers begründet. Das Verhältnis des Chefs zu seinen Untergebenen ist patriarchalisch dargestellt, aber dieser Kaufmann ist bereits ein industrieller Unternehmer, er beschäftigt in seiner Fabrik hundert Arbeiter, die ihn wie einen

Vater verehren. Hier zeitigt die erwachende Industrie das schüchterne Zukunftsbild kapitalistischer Produktion, das aber noch in einer philanthropischen Ideologie unklar verschwimmt. Diese drei Stücke laufen in eine Verherrlichung des arbeitsamen Bürgertums aus.

Der junge Kuhberg hat sich aus den Verführungen des Ehrgeizes in die sichere Mittelmäßigkeit und Genügsamkeit gerettet. Da er im Strome des großen Lebens nicht schwimmen kann, so wird er zum Philister. Zu derselben Zeit läßt Goethe seinen Wilhelm Meister den entgegengesetzten Weg gehen. Er löst ihn aus dem Philisterium des Erwerbslebens los, er führt ihn in das verwirrend bunte Maskenspiel des Lebens ein und läßt zum ersten Male einen Menschen werden durch das Leben selbst, einen Menschen, der, wie Schiller bewundernd und zweifelnd feststellt, seine Lehrjahre ohne die Hülfe der Philosophie vollendet. Hier wird ein ästhetisches Lebensideal gezeigt, das Leben selbst wird als Kunstwerk aufgefaßt, indem das Individuum nach seiner universalen Anlage und nach seiner inneren organischen Notwendigkeit für sich einen eigenen Stil sucht und findet. Das Ziel dieser Goetheschen Kunst ist die Darstellung empirisch-pathologischer Zustände und nicht die Herstellung des Menschen als eines moralischen Vernunftwesens.

Die Vorbereitung dieses rationalistischen Wesens wird bei Issland nicht mehr so abstrakt wie in der älteren Dramatik betrieben, da er immer von der Beobachtung ausgeht und die reale Macht der Verhältnisse niemals vernachlässigt. Was bei Diderot Doktrin ist, das ist bei ihm Natur. Wenn der geistvolle Enzyklopädist, der so scharfe Bilder der größeren Welt gezeichnet und menschliche Verkehrtheiten mit so feiner Psychologie erklärt hat, sich in ein bürgerliches Milieu zwingt, um mit seinen dramatischen Mustern höchst tugendhaft und langweilig zu werden, so steht Issland der von ihm dargestellten Welt ganz anders gegenüber, nicht als der Litterat, dessen Werke aus kritischen Überzeugungen, aus der litterarischen Polemik geboren sind, sondern als der getreue Sohn der bürgerlichen Klasse, über die er sich weder als Mensch noch als Künstler erhebt. Das Bürgertum ist die Welt, in der er aufgeht, der Boden, in dem er mit seinem ganzen Wesen wurzelt. Issland, der Schauspieler, der sich vor seiner respektablen Familie wegen der Wahl eines unbürger-

lischen noch wenig geachteten Berufes rehabilitieren mußte, hat diese Gesinnung ebenso wie der große Schröder in seinem Leben mit besonderem Nachdruck ausgeprägt.

Auch seine Werke sind von dieser Gesinnung erfüllt, ihre ganze Haltung ist von ihr beeinflusst. Es kommt dem Dichter offenbar darauf an, das Bürgertum als einen Stand der fortschreitenden Bildung und geselligen Gefittung darzustellen, als einen Stand, der durch seine Bedeutung und Würde die Ehre poetischer Darstellung verdient. Er arbeitet den Dramatikern und namentlich den Lustspielschreibern entgegen, welche der alten Tradition folgend die mittleren Schichten immer noch in schwerfälliger Formlosigkeit des Umgangs und in Verbtheit der Sitten zeigen. Selbst ihre knorrigen Vertreter alten Schlags haben eine gewisse Politur; eine Figur wie den Meister Humbrecht oder den Musikus Miller hat er niemals gezeichnet. Iffland hat instinktiven Respekt vor seiner Klasse, die in gesunder Mittelmäßigkeit vom Erhabenen aber auch vom Niedrigen entfernt ist. Darum hält er konsequent an ihrem bon ton fest, wie er auch von ihrem bon sens niemals verlassen wird. In seinen Werken ist keine Verbtheit, kein rücksichtsloses Herausplagen einer Natürlichkeit, seine Menschen sind in Empfindung und Ausdruck immer kultiviert. Niemals belauscht er sie in Heimlichkeiten, in tagscheuen Wünschen und Gedanken, sondern sie präsentieren sich mit der Mäßigung des gewöhnlichen Lebens, in der Beleuchtung des Tages. Eine tiefere Not, einen wirklich innerlichen Konflikt kennt er nicht sondern nur Widerstände, Mißverhältnisse, Reibungen innerhalb der Gesellschaft, in den Beziehungen von Mensch zu Mensch. Dämonische Leidenschaften, die mit natürlicher Ursprünglichkeit ausbrechen, schildert er nicht, dagegen Gefühle, die sich in der bürgerlichen Anschauungswelt bewegen und in ihren konventionellen Formen äußern. Die Liebe ist bei ihm nicht die Liebe sondern Heiratsantrag, Verlobung und Segen der Eltern, eine bürgerliche Angelegenheit, die sich in den von der Gesellschaft vorgeschriebenen Formen abspielt. Sie ist der Entschluß, einen Hausstand zu gründen, aus dem neue nützliche Mitglieder der Gesellschaft hervorgehen werden, aus dem eine neue Generation mit aufgeklärterem Denken und milderen Grundsätzen erblühen wird. Das sexuelle Leben wird durchaus von dem durch

A. W. Schlegel so wüthig verhöhnenden Nützlichkeitsstandpunkte betrachtet. Niemals tritt die Leidenschaft zerstörend auf, immer nur als der von der göttlichen Weisheit eingefetzte Instinkt, der mäßig befolgt der Fortpflanzung und Fortbildung der menschlichen Gesellschaft dient.

Ufflands Gesamtanschauung ist durch die Popularphilosophie im Sinne der Nicolai, Engel, Garve gegeben. Die staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen sind als erhaltende Mächte erprobt, aber er verehrt sie nicht im blinden Autoritätsglauben, sondern er verhält sich zu diesen menschlichen Einrichtungen wie der aufgeklärte Deist zu seiner Religion. Er versucht, in den bestehenden historischen Erscheinungen die Vernunftidee, das Nützlichkeitsprinzip zu erkennen, er will die realen Verhältnisse durch ihre Zweckmäßigkeit empfehlen, ihr Ansehen in dem freiwilligen Beifall der Guten neu begründen und ihre Entwicklung durch ihre Mitarbeit fortführen. Also kein orthodoxer Zwang, keine Autoritätsverehrung, sondern Anerkennung des Bestehenden durch die Vernunft.

Diese Vernunft wird aber vom Herzen regiert als der höchsten Instanz, an welche die Menschheit appellieren kann. „Ich überlasse Sie Ihrem Herzen“ ist der letzte Trumpf, den der gerechte Menschenkenner gegen einen Verhärteten ausspielt. Diese sentimentale Auffassung des natürlichen und ursprünglich guten Menschen empört sich nicht mehr in Sturm und Drang gegen die Kultur des Jahrhunderts, sondern es sollen die von der Geschichte gegebenen, von der Vernunft gebilligten Verhältnisse auch von Seiten des Gemüthes bestimmt werden. Alle öffentlichen und privaten Dinge, Regierung, Verwaltung, Gerichtsbarkeit, Ehe, Familie, Erziehung harren einer Erwärmung und Humanisierung durch die größere Theilnahme des Herzens. Wenn Goethe ihm vorwirft, daß er alle Kultur verunglimpft und sie zur Natur in einen künstlichen Gegensatz bringt, so hat er offenbar nur an einige seiner Stücke wie die „Hagestolzen“ gedacht, in denen der idyllische Zug nach dem Landleben zu einem besonderen Ausdruck kommt. Im Allgemeinen erstrebt er zwischen den beiden Tendenzen ein ehrliches Kompromiß, indem er die Schäden der Kultur durch die Verordnung gesunderen, natürlicheren Lebens auszugleichen sucht. Er ist für den Fortschritt der Civilisation, die aber nicht der ursprünglichen Natur vergehend in Corruption untergehen soll.

Wohl schwimmt seine Dramatik in sentimentaler Zerflossenheit, sein Horizont ist vom Philistertum begrenzt, aber die Schlawheit und Enge gehören seiner Zeit an. Als Moralist wie als Schriftsteller hat er Gewissen genug, um sein Publikum nicht mit unwürdigen Mitteln zu reizen und zu erniedrigen. Nur von den oberflächlichen Strömungen der Zeit bewegt hat er für ihren Tiefgang kein Gefühl, für ihre Gipfel keinen Blick. Goethe und Schiller hat er trotz öffentlichen Huldigungen mit einer gewissen Stepsis betrachtet, ihre Schätzung hat er lediglich von seinem Urtheil als Theaterfachmann abhängig gemacht. Er ist der Typus des aufgeklärten Philisters, dem alle Kunst als solche fremd ist; sein Idealismus ist die Hoffnung auf einen mäßigen Fortschritt zum Besseren. Diesem Gedanken dient er mit ehrlichem Wohlwollen. Darum athmet alles, was er geschrieben hat, den Geist der Mittelmäßigkeit, aber auch der Zuverlässigkeit und Treue. Ludwig Tieck hat diese Gesinnung des Mannes voll anerkannt, der nicht zu den Führern der Nation gehört, ihr aber treu gedient hat. „Das Beste wie das Schlechteste in Oßland ist deutsche Art und Weise.“ —

Im Jahre 1789 wurde auf der deutschen Bühne ein Erfolg errungen, so lärmend und überwältigend, wie er noch niemals einem Schauspiele der reitierenden Gattung beschieden war. August von Kogebue trat mit seinem berühmtesten Stücke „Menschenhaß und Neue“ die Herrschaft über das deutsche Theater an, die er dreißig Jahre lang trotz dem Widerstande der einsichtigeren Kritik, trotz der Verachtung der besten Männer behauptet hat. Das Publikum war von einem Taumel ergriffen, und die Theaterdirektoren waren von dankbarer Bewunderung hingerissen; denn sie hatten endlich den Retter ihrer Budgets gefunden. Schon Schröder, Großmann, Oßland und viele andere Dramatiker kleineren Namens hatten mit ihren leicht aufzuführenden nur einen geringen Aufwand erfordernden Familiengemälden die Beliebtheit der personenreichen grell decorierten Ritterstücke beeinträchtigt, die mit ihrem häufigen Szenenwechsel, mit der bunten Menge ihrer Kostüme, mit dem Feuerwerk der brennenden Klöster und Burgen den Haushalt der ohnehin um ihre Existenz schwer kämpfenden Truppen erheblich belasteten. Diese Familienstücke waren die Verheißung, Kogebue brachte die Erlösung. Der

Triumphator drängte nicht nur die schon im Weichen befindlichen Mitterstücke gänzlich zurück, er überwand auch die kostspielige Beliebtheit der Singspiele, Ballette, Buffoopern und aller mit der Bühne noch immer verbundenen Springer- und Seiltänzerkünste, die mit ihrer größeren Anziehungskraft die Existenz des reitierenden Schauspiels im Repertoire häufig erst ermöglicht hatten. Dieser Zauberfünftler wußte die einfache Gattung des bürgerlichen Dramas mit neuen Reizen und pikanten Sensationen auszustatten, er wußte mit ihr schmeichelnde, sinnliche Wirkungen zu erzielen, die bis dahin nur den niedrigeren Schwesterkünsten des Theaters beschieden waren. Rozebue war ein nicht unebenbürtiger Nachfolger Cagliostro's. Wie dieser geistvolle Schwindler an weltlichen und geistlichen Höfen sein Wesen trieb, um geheimnisvolle Weisheit zu enthüllen, und wie er immer nur das eine enthüllte — die Thorheit seiner leichtgläubigen Anhänger —, so zeigte auch Rozebue mit nicht geringerer Taschenspielergeschicklichkeit der Menge, was sie auch immer zu sehen wünschte, in Wahrheit ihre eigene Dummheit und Flachheit, unkenntlich gemacht in den bunten Hüllen seines erfinderischen Witzes und seiner strupellosen Rhetorik. Auch er hatte die Launen des neuen Tyrannen, der Menge, wohl studiert, er drehte sich mit jeder Veränderung des Windes, er schmeichelte seinem Gözen in allen Schwächen und Schaffheiten, der eben nicht merkte, daß die Schmeicheleien seines Lieblings oft in Periffilage übergingen und an Lästerung streiften.

Rozebues Talent, seine geistige Beweglichkeit, sein Witz, seine frische Sprache, seine Weltläufigkeit, seine nie versiegende Erfinderschaft und Laune sind nur von wenigen Seiten bestritten worden. Seine dichterische Überlegenheit wurde bereitwillig von Pfiffand anerkannt, der als Berliner Theaterdirektor den fruchtbarsten und kurzweiligsten aller Dramatiker zu schätzen wußte. Theaterfachmänner wie Schreyvogel und Heinrich Laube haben ihn ohne Rückhalt bewundert. Börne preist ihn als den Antiphilister, als einen uner schöpflischen Brunnen frischer Laune, als ein Geschenk des Himmels, das die Deutschen mit schönem Undank mißachtet hätten. Sein neuester Biograph Charles Rabanß zollt dem Dichter seinen Respekt und er behandelt ein so opernhafteß Nachwerk wie die „Spanier in Peru“ mit einem Ernste, über den dieser wahrscheinlich selbst ge-

Wohl schwimmt seine Dramatik in sentimentaler Zerfloßenheit, sein Horizont ist vom Philistertum begrenzt, aber die Schläffheit und Enge gehören seiner Zeit an. Als Moralist wie als Schriftsteller hat er Gewissen genug, um sein Publikum nicht mit unwürdigen Mitteln zu reizen und zu erniedrigen. Nur von den oberflächlichen Strömungen der Zeit bewegt hat er für ihren Tiefgang kein Gefühl für ihre Gipfel keinen Blick. Goethe und Schiller hat er trotz öftlichen Pulldigungen mit einer gewissen Skepsis betrachtet, Schätzung hat er lediglich von seinem Urtheil als Theaterfach abhängig gemacht. Er ist der Typus des aufgeklärten Mannes, dem alle Kunst als solche fremd ist; sein Idealismus ist die Neigung auf einen mäßigen Fortschritt zum Besseren. Diesem dient er mit ehrlichem Wohlwollen. Darum athmet alles, was er geschrieben hat, den Geist der Mittelmäßigkeit, aber auch der Lässigkeit und Treue. Ludwig Tieck hat diese Gesinnung voll anerkannt, der nicht zu den Führern der Bewegung, aber treu gedient hat. „Das beste wie das schlechteste deutsche Art und Weise.“ —

Im Jahre 1789 wurde auf der deutschen Bühne, so lärmend und überwältigend, wie in den Schauspielen der rezitierenden Gattung, von Rogebue trat mit seinem berühmtesten Werke „die Herrschaft über das deutsche Volk“ die Herrschaft über das deutsche Volk Jahre lang trotz dem Widerstande der Verachtung der besten Männer behauptet, von einem Taumel ergriffen, und die dankbarer Bewunderung hingerissen. Hetter ihrer Budgets, und viele andere aufzuführenden in gemalben die

auf geschickt und
 moralische Seite
 abzuschlagen; er
 ihnen auch der ge-
 als den notwendigen
 glaubt. Er schrieb
 er konnte nicht ver-
 nung, und die Wahr-
 unde sie auch kommen
 sofortigen Erfolg ver-
 alismus völlig bar war,
 klassifern brachte er nicht
 umpfes Unverständnis ent-
 bezweckten und trieben; das
 griff er sie an, gleichsam aus
 machte ihn frech. Die Verehrung
 kleinen Egoisten für einen großen
 schaft, der man in den Augen der
 reich zu geben gewußt hatte. Er
 überzeugen, daß er nicht schlechter wäre
 auch nicht besser wären. Sehr bezeich-
 ner skeptischen Mittelmäßigkeit in einem
 Gönner Grafen Brühl, Intendanten der
 Berlin, gerichtet hat.

Ihn als Dichter mich nicht gar zu hochstellen,
 (ich selbst nicht) ich bin zufrieden, wenn Sie den
 schätzen, und daß ich das verdiene, bin ich
 aller bösen Gerüchte, die etwa von mir herum-
 üben Sie mir, ich selbst weiß meine Werke recht
 enen Platz zu stellen, aber was Schauspiel be-
 zeugung, daß es ebenso wenig ein aus-
 er Schauspiele als für Blumen giebt. — —
 e ist da, um dem Publikum einen Strauß zu
 en Strauß gehören alle wohlriechenden Blumen;
 ehenden am wenigsten, weil nur wenig Nerven-
 met sind. Darum glaube ich auch nicht, daß

lächelt hätte. Über Koschbues Talent zum Romischen kann kein Zweifel sein. Seine Lustspiele wie „Die deutschen Kleinstädter“ sind von einer lachenden Laune getragen, sie sind leicht geschürzt, frisch, unterhaltend, sie haben die geistige Beweglichkeit, die Schlagfertigkeit und den treffenden Witz, der ihn auch in litterarischen Feinden zu einem wohlgerüsteten Gegner seiner höchst gefährlichen Widersacher Schlegel und Tieck gemacht hat. Der Versuch eines Nachkommen¹⁾, auch den Charakter des Dichters zu retten, ist aus dieser menschlichen Beziehung wohl zu billigen, und es ist dem Enkel auch gelungen, den vielverfolgten Mann als einen gutmütigen Hausvater glaubhaft hinzustellen. Es kann auch dem Apologeten bereitwillig zugestanden werden, daß die Zote bei Koschbue nicht die überragende Rolle spielt, wie gemeinhin angenommen wird. Aber bei einer Beurteilung des Schriftstellers handelt es sich weder um seinen privaten Lebenswandel noch um das Verhältnis pikanter Stoffe zu ernsthaft moralischen, sondern um seinen öffentlichen Charakter und um die gesammten Tendenzen seines großen fast unübersehbaren Lebenswerkes. Es fragt sich, ob der talentvolle Mann seiner Zeit ehrlich gedient hat. Und hier kann man nur der Mißachtung zustimmen, der er von seinem ersten öffentlichen Auftreten an verfallen war. Koschbue, der so viel Gefinnungen mit so viel Beredsamkeit vorzutragen wußte, hatte keine Gefinnung; er hat mit Überzeugungen jongliert wie ein Taschenspieler. Goethe, der sein Lustspieltalent, seine bürgerlichen Szenen schätzte, der ihm einen breiten Raum in der Ausfüllung seines Weimarer Repertoires einräumen mußte, hat den Grund seines Wesens bezeichnet als „eine gewisse Nullität, die niemand überwindet, die ihn quälte und nöthigte, das Treffliche herunterzusetzen, damit er selber trefflich scheinen möchte. So war er immer Revolutionär und Sklav, die Menge aufregend, sie beherrschend, ihr dienend, und er dachte nicht, daß die platte Menge sich aufrichten, sich ausbilden, ja sich erheben könne, um Verdienst, Halb- und Unverdienst zu unterscheiden.“ Diese „Nullität“ Koschbues war so vollkommen, daß er als Künstler seinen eigenen Werken gegenüber indifferent blieb. Wohl

¹⁾ W. v. Koschbue, August v. Koschbue. Urtheile der Zeitgenossen und der Gegenwart. Dresden 1881.

hat er sich gegen die Angriffe der litterarischen Kritik geschickt und zähe verteidigt, aber er versuchte immer nur, die moralische Seite seiner Wirksamkeit zu retten, persönliche Angriffe abzu schlagen; er hatte nicht die Pietät vor seinen eigenen Werken, die ihnen auch der geringste Künstler als seinem eigensten und besten, als den notwendigen Äußerungen seiner Persönlichkeit schuldig zu sein glaubt. Er schrieb in einer behaglichen moralischen Indifferenz und er konnte nicht verstehen, warum die Gefinnung nicht immer Gefinnung, und die Wahrheit nicht immer Wahrheit sei, aus welchem Munde sie auch kommen mögen. Für Bestrebungen, die nicht einen sofortigen Erfolg versprachen, hatte er, der des künstlerischen Idealismus völlig bar war, nur einen höhnischen Skeptizismus. Den Klassikern brachte er nicht ursprüngliche Feindschaft sondern ein stumpfes Unverständnis entgegen. Er begriff nicht recht, was sie bezweckten und trieben; das machte sie ihm unheimlich, und darum griff er sie an, gleichsam aus geheimer Unsicherheit. Die Furcht machte ihn frech. Die Verehrung Goethes erschien ihm wie eine von kleinen Egoisten für einen großen Egoisten eingerichtete Altkuenerwirtschaft, der man in den Augen der Menge einen fast religiösen Anstrich zu geben gewußt hatte. Er wollte sich und andere immer überzeugen, daß er nicht schlechter wäre als andere, weil die Andern auch nicht besser wären. Sehr bezeichnend ist eine Äußerung seiner skeptischen Mittelmäßigkeit in einem Briefe, den er an seinen Gönner Grafen Brühl, Intendanten der königlichen Schauspiele zu Berlin, gerichtet hat.

„Mögen Sie immerhin als Dichter mich nicht gar zu hochstellen, (ich thue es wahrhaftig selbst nicht) ich bin zufrieden, wenn Sie den Menschen in mir höher schätzen, und daß ich das verdiene, bin ich mir bewußt, trotz aller bösen Gerüchte, die etwa von mir herumlaufen mögen. Glauben Sie mir, ich selbst weiß meine Werke recht gut an ihren bescheidenen Platz zu stellen, aber was Schauspiel betrifft, hege ich die Überzeugung, daß es ebenso wenig ein abschließendes Muster für Schauspiele als für Blumen giebt. — Der Schauspieldirektor ist da, um dem Publikum einen Strauß zu binden, und in einen Strauß gehören alle wohlriechenden Blumen; doch die zu stark riechenden am wenigsten, weil nur wenig Nervensysteme dafür geeignet sind. Darum glaube ich auch nicht, daß

weber Sie noch irgend ein Anderer das Publikum jemals höher hinaufziehen wird, als es jetzt steht. Glauben Sie denn, daß unter den Griechen Aeschylus und Sophocles jemals ein großes Publikum gehabt haben?" Er scheint zwar von den griechischen Tragikern nichts bestimmtes zu wissen; daß aber auch im Altertum die Mittelmäßigkeit geherrscht habe, ist ihm ein seinem Wesen entsprechender angenehmer Gedanke. So berichtet er auch mit schadenfroher Genugthuung von den Goetheschen Theaterreformen, die in der Öffentlichkeit mit großem Beifall gebilligt, im Geheimen aber verlacht wurden. Für die Distanz, die ihn von den Großen trennt, fehlt ihm das Auge. „Schiller habe ich nicht erreicht," giebt er einmal zu, aber in der Prosa und in der Führung des Dialogs habe er ihn und jeden Anderen übertroffen.

Je weniger er mit seinen Schöpfungen durch einen innigen persönlichen Anteil verknüpft war, um so mehr berief er sich gegenüber der Kritik auf die äußeren Erfolge, mit denen ihm das Leben nicht geklagt hat. Die Theaterleiter bewarben sich um seine Stücke und reizten ihn fortwährend zu neuer Produktion. Die Liebhaberbühnen, die wie die Lesegesellschaften und Leihbibliotheken in einem plötzlich gesteigerten litterarischen Bedürfnis auftauchten, führten seine Stücke mit Vorliebe auf, die sich fast von selbst spielten und niemals langweilten. In Berlin genoß er die besondere Gunst des königlichen Hofes. Das neuerbaute Schauspielhaus wurde im Jahre 1802 mit seinen „Kreuzfahrern" eröffnet. Der letzte Geburtstag der Königin Luise wurde durch die Darstellung eines seiner gehaltlosesten Dramen „Deodata" gefeiert. Seine Werke wurden in alle europäischen Sprachen übersezt, an allen außerdeutschen Theatern aufgeführt. Ihre internationale Zugkraft versagte weber am Drury-Lane Theater zu London noch zu Paris, wo das von den Anhängern des Klassizismus verachtete und verfolgte Genre des „drame" durch sein „Menschenhaß und Neue" einen sensationellen Erfolg erlebte. Von der Direktion des Théâtre Français wurde dem deutschen Dichter ehrenhalber der freie Eintritt bewilligt mit der schmeichelhaften Begründung: „Vos ouvrages ont orné la scène chez toutes les nations d'Europe." Roxebue ist der erste deutsche Schriftsteller, der nach Goethes „Werther" einen Welterfolg errungen, der überhaupt in der ganzen Zeit seines Schaffens

ein europäisches Publikum unterhalten und aufgeregt hat. Er beherrschte ein so weites Reich, wie es nur den französischen Modeschriststellern zugefallen ist.

Jffland hatte das norddeutsche Hauswesen dargestellt. Seine Wirksamkeit blieb auf Deutschland beschränkt, wenn er es auch im Auslande nicht selten zu Aufführungen gebracht hat. Roschue, der in keiner Gesinnung, in keinem Lande, in keiner Anhänglichkeit an irgend etwas wurzelte, war auch keinem Lande, keiner nationalen Kultur fremd. Überall fand er Verständnis und Beliebtheit, weil man sich nicht in ihn einzuleben brauchte, weil bei ihm nur die Worte übersezt werden mußten. Auf seinen mannigfachen Wanderungen, in seinen abenteuerlich wechselnden Lebensverhältnissen bewies er, der nichts zu überwinden und zu vergessen hatte, eine unglaubliche Anpassungsfähigkeit. In Preußen war er loyal preußisch, in Wien war er österreichisch, in Rußland war er ohne Schwierigkeiten russisch gesinnt. In dem verwaschenen, weichherzigen Kosmopolitismus des achtzehnten Jahrhunderts schwamm er ebenso gut, wie er später die Erhebung der Freiheitskriege zu patriotischen Schlagern ausgenutzt hat.

Keine Stilart, keine Kunstgattung war ihm fremd; er konnte liefern, was das Publikum gerade verlangte, seinen Neigungen kam er vorausschauend entgegen. Mit bürgerlichen Nührstücken begann er, dazwischen dichtete er Ritterstücke, Lustspiele, Singspiele, niedere Possen, politische und litterarische Satiren. Als die bürgerlichen Alltagsgesichter zu langweilen begannen, folgte er Schillern unbedenklich in das Gebiet des historischen Trauerspiels, ja als die Mystik Zacharias Werners auf dem Berliner Theater einigen Reiz ausübte, schuf er romantische Tragödien, indem er die sensationellen und dekorativen Elemente der neuen Bewegung theatermäßig ausnuzte. Die ganze Weltlitteratur war sein Jagdgebiet, ganz im Gegenseze zu Jffland ließ er sich von litterarischen Anregungen leiten. Bei allen Großen lud er sich zu Gaste und auch die Speisen der Kleineren verschmähte er nicht, die er in pikanterer Zubereitung seinem hungrigen Publikum wieder vorsezte. Voltaire, Molière und alle französischen Komiker, Goldoni, Gozzi, die Stürmer und Dränger, Goethe und Schiller, Schröder und seine englischen Vorbilder hat er mit großer

Findigkeit ausgenutzt. In Biographien, Sittenschilderungen, Romanen, Novellen fand er Züge, mit denen er seine Figuren ausstatten konnte. —

Die besten Männer Deutschlands hatten von dem Aufschwunge des Theaters, von einer Reinigung seiner Verhältnisse eine mächtige Unterstützung der Aufklärung, die Verbreitung toleranter Ideen, ja eine Annäherung der Stände, eine Art nationaler Wiedergeburt erwartet. Diese übertriebenen Hoffnungen erklären sich aus der Zurückgebliebenheit der politischen Zustände. Eine öffentliche Meinung war erst in der Bildung begriffen, ihre Vertretung in den Zeitungen und Journalen war durch die Zersplitterung in lokale Interessen, durch trennende provinzielle Verschiedenheiten geschwächt. Auf den Brettern suchte man die Zusammenfassung dieser Interessen, hier wollte man eine einheitliche moralische Welt sehen, in der die trennenden sozialen und lokalen Unterschiede verschwanden. Hier war der einzige Ort, wo das gesprochene Wort eine Volksversammlung in einer Erregung vereinigte, hier wurden politische Tendenzen laut, hier wurden praktische Vorschläge im Sinne der freien Entwicklung gemacht, welche die bürgerliche Dramatik zu einer Art von Vorparlament stempeln, das den konstitutionellen Schöpfungen des neunzehnten Jahrhunderts vorangeht. Hier trat die Illusion des Theaters als Supplement der unvollkommenen Geheißlichkeit ein, hier wurde eine ausgleichende Gerechtigkeit geschaffen, wie es der junge Schiller in seiner „Schaubühne“ verlangt hatte. Von Konvenienz und Sitten befreit richtete der Dichter im Namen der ungeschriebenen und der noch nicht geschriebenen Gesetze. „Wird eine Zeit kommen, da man Klöster und Kanzeln zerstören wird und das Theater säubern und zu aller Illusion bringen?“ so hatte Herder in seinem „Reisejournal“ gefragt.

Rogebue hat dieses Zukunftsbild verwirklicht, aber auf seine Weise. Ihm war die Bühne eine leichtgezimmerter Kanzel, von der herab er mit volkstümlicher und strupelloser Beredsamkeit, das Reich Pfands weit überschreitend, über alle Fragen der Zeit seine Auskunft gab. Seine Dramatik ist eine wirre Häufung aller Bewegungen und Bestrebungen, die an die Oberfläche der Zeit getreten sind. Alles was die Mittwelt erregte hat er sensationell ausgenutzt, so daß er, ohne original zu sein, immer neu erschien. Er wußte jeden

Gegenstand so zu verflachen, daß ihn auch der Blödeste begreifen, daß er sich mit dem Autor aufgeklärt, wichtig oder empfindsam fühlen mußte. Diese Nachgiebigkeit gegen jeden Hauch des Geschmacks und der öffentlichen Meinung machte ihn zum Herrn der Menge; er ließ sich von ihr führen und so schien er ihr Führer. Er wurde, wie Friedrich Schlegel sagt, der unentbehrlichste und fruchtbarste Schriftsteller der Epoche, er ward ihr zum Bedürfnis wie der angewöhnte Gebrauch eines den Augenblick verkürzenden Reizmittels. Und August Wilhelm Schlegel, dessen vernichtender Witz ihm die berühmte „Ehrenpforte“ gebaut hat, thut seinen schriftstellerischen Charakter mit den harten aber gerechten Worten ab: „Gewisse Schriftsteller sind an sich selbst garnichts, sie sind bloße Krankheits-Symptome ihres Zeitalters.“

Der erste Erfolg, mit dem Rozebue nach einigen belanglosen Versuchen den Beifall der Massen erwarb, bewies sofort, wie er die Sympathieen der Zeit auszunutzen und gegebene Anregungen mit größerem Raffinement weiter auszubeuten verstand. Die Figur des Menschenfeindes war durch die philosophischen Strömungen der Zeit geradezu gegeben. In Schröders „Fähnrich“ war sie bereits zu einer höchst dankbaren Rolle ausgestaltet worden, die der Verfasser selbst mit erschütternder Wirkung darstellte. Allein die Idee des Menschenhasses ist dort im Sinne der Aufklärung gehalten. Molidres Alceste war Misanthrop von Charakter, er ist tragisch veranlagt; sein Mißtrauen, das aus einem krankhaften Gemüte stammt, ist unüberwindlich. Sein Leiden fließt weder aus der Flattersucht seiner Gelimene noch aus irgend einem anderen Unglück, sondern er ist bestimmt, zu leiden, sich überall durch ein Nichts unglücklich zu machen. Er ist sein eigener Feind und wird als ein unheilbarer maniaque entlassen. Die rationalistische Psychologie läßt einen angeborenen Menschenhaß nicht zu, so wenig wie die Idee des absoluten Bösen! Ihre Idealfigur ist der weise Nathan, der in der thätigen Menschenliebe Trost und Ersatz für alles Unglück findet. Wo der Menschenfeind im bürgerlichen Drama auftritt, da ist er eine Kontrastfigur gegen die Stimmung der Zeit, die sich von der Unmöglichkeit wirklicher Menschenfeindschaft überzeugen will. Daher wird die Misanthropie nicht als Wesenszug, als Ursache hingestellt sondern als Folge von

vernichtenden Schicksalsschlägen, bis der Misanthrop durch eine Wendung seiner Gesichte die Güte des Schöpfers und seiner Geschöpfe wiedererkennt. So wird der Menschenhaß zu einer Maske, die der Leidende vornimmt, und gerade die Menschenhasser gehören in der bürgerlichen Gattung zu den allerwohlthätigsten Unbekannten. Der Gang zu einer weichen Wohlthätigkeit, den die immer geöffnete Geldbörse symbolisiert, wird durch den Schein des Gegenteils in eine pikantere Beleuchtung gerückt.

Neuen Gehalt und tiefere Begründung erhielt die Gestalt des Menschenfeindes durch die übermächtige Persönlichkeit Rousseaus, der die Menschen haßte und den Menschen liebte. Hier gilt der Haß der Korruption der modernen Kultur, er entspringt der Sehnsucht nach der Unschuld der reinen heiligen Natur, der Haß wird zur Menschenflucht, er flüchtet sich in die Einsamkeit, um in der Anschauung der großen Natur von der Kleinheit und Erbärmlichkeit des menschlichen Treibens auszuruhen. In den Werken der Stürmer und Dränger bricht dieser Haß zuweilen zynisch aus, meistens aber ist er in die lyrischen Töne sehnsüchtiger Empfindung eingehüllt. Der Grimaldi im „Julius von Tarent“ ist der fleischgewordene Menschenhaß; wenn er von diesem Fieber heimgesucht wird, möchte er die Menschen mit den Zähnen packen, er muß den Degen fortlegen, um kein Unglück anzurichten. Dieselbe Leidenschaft bricht auch in einer weichen Wertherstimmung aus. Dann flüchtet er vor den Furien in die dunkle Nacht, sieht die Wolken schwarz hängen, von Blitzen blutigrot gefärbt. Im Kampfe der entfesselten Elemente, in der wilden Schönheit der Zerstörung geht die beengte Seele auf. Dieser mit der Natur gepaarte Menschenhaß geht in gewaltigen Ausbrüchen vielfach renommistisch aber als eine echte ins Große gehende Empfindung durch die Jugendwerke von Goethe, von Lenz, von Klingner und von Schiller. In dem von keimenden Ideen strotzenden Reisejournal Herders wird dasselbe Motiv in sehr interessanter Weise gestreift. Wohl erkennt Herder die poetische Kraft dieser Rousseauschen Stimmungen, aber der junge Humanus läßt die Möglichkeit eines eingeborenen Menschenhasses nicht zu, nicht, daß eine edle Individualität sich dem Plane der Entwicklung des Ganzen entziehen könnte. Er trägt sich mit einer dramatischen Widerlegung

Rousseaus, „schönes philosophisches Thema“ notiert er. Einen edlen Menschen will er in Situationen setzen, die ihn die Laster die Menschheit kennen lehren. Seine „Sentiments“ sollen sich durch Grübeleien verstärken, bis er auch das Böse als notwendig, als gut in seinen mittelbaren Folgen für das Ganze erkennt. Freundschaft und Liebe führen den Irrenden zum Glauben an die Menschheit zurück. Diese Skizze giebt mit wenigen Strichen eine Lösung des Problems, auf die auch Schillers Fragment „Der Menschenfeind“ hinweist, der ja ursprünglich „Der belehrte Menschenfeind“ heißen sollte. Schiller hatte lange die Absicht gehegt, Shakespeares „Timon“ für die deutsche Bühne zu bearbeiten; dann ging er selbst zu einer eigenen Dramatisierung und zu einer zeitgemäheren Auffassung des Gegenstandes über. In diesem fragmentarischen Drama soll die düstere weltabgewandte Rousseau Stimmung genau wie bei Herder durch Freundschaft und Liebe überwunden werden. Der Menschenfeind, Herr von Hutten, ist auch eine edle, weiche Natur, er wird als Wohltäter seiner Leute eingeführt, aber ihre fröhliche Dankbarkeit macht ihm Schmerz. Seine Weltflucht erklärt der Melancholiker mit Gründen Rousseaus, fast mit dessen eignen Worten. „Auch trag' ich keinen Haß gegen die Menschen. Der thut mir Unrecht, der mich einen Menschenhasser nennt. Ich habe Ehrfurcht vor der menschlichen Natur — nur die Menschen kann ich nicht mehr lieben.“ Und der gegenspielende Menschenfreund, dem augenscheinlich die Überwindung Huttens gelingen soll, erklärt seiner Tochter mit warmer Überzeugung: „Menschenhaß! Menschenfeind! Er ist keiner. Ich will es beschwören, er ist keiner. Glauben Sie mir, Fräulein von Hutten, es giebt keinen Menschenhasser in der Natur, als wer sich allein anbetet oder sich selbst verachtet.“ Schiller ließ das Fragment. Die Belehrung schien ihm einer wirksamen dramatischen Behandlung wohl nicht mehr fähig, wie er ja auch den Lesern der „Thalia“ die Aussicht auf eine Weiterführung des Stoffes in anderer Form eröffnete. Die dunkle Figur trat vor seinem Geiste zurück, als er in Dresden von begeisterter Freundschaft gehegt wurde, und der Menschheitschwärmer Posa, der ja auch aus Rousseauschem Geiste stammt, trat er in den Vordergrund. Die melancholische Weltflucht, die sentimentale Schwäche, wird von der Idee der Humanität, von dem Willen zur That überwunden.

Mit großer Geschicklichkeit hat sich Rozebue in seinem „Menschenhaß und Reue“ dieses höchst zeitgemäßen und gleichsam fertig daliegenden Stoffes bemächtigt. Er hat ihn in einer verlogenen Empfindsamkeit ertränkt, die den Augen der gerührten Zuschauer die Thränen entreißen mußte. Der jüngere Boß sagt einmal von ihm: „Rozebue zwingt einen zum Weinen, wie der Harlekin zum Lachen, dadurch, daß er uns unvorbereitet Nührung einjagt. Kurz und gut, der Teufel kann's lassen.“ Alle Motive dieses Menschenhasses waren alt, aber in der Rozebueschen Masche erschienen sie neu und reizvoll. Seine Speculation auf die Schwächen des Publicums erschien als naive, gefällige Natur, und der Wortführer des gewöhnlichsten Tagesgeschmacks, der für alles Platte eine unerschöpfliche Begeisterung hatte, Johann Friedrich Schindl erklärte in seinen „Dramaturgischen Monaten“: „Der Ton der Natur schlägt so unvermeidlich an das Herz, daß wir Kritik Kritik seyn lassen, und bloß empfinden.“ Der Menschenhaß des Baron Meinau ist nichts als Theatermaske. Gleich bei seinem ersten Auftreten rettet er einem Grafen das Leben, mit den Grimassen der Feindschaft verstreut er sein Geld als der wohlthätige Unbekannte, dem der Dank zur Last wird. Er lieft Zimmermanns Buch „Über die Einsamkeit“ und ergeht sich in Rousseauschen Deklamationen gegen die Kultur, welche bereits der Parodie angehören. „Ihr friedlichen Insulaner der Südsee! zu euch will ich; ihr seid noch unverdorben. Eure einzige Schwachheit ist Stehlen.“ „Oder zu euch, ihr waderen Bewohner von Bismapore, deren verführerisches Gemälde Raynal mit unnachahmlichem Pinsel uns darstellt — oder — nun ja, wohin Gott will! Fort! fort aus diesem cultivirten moralischen Lazareth!“ Seine Kinder sollen weder durch eine Pension noch durch eine Philanthropie verdorben werden, lieber mit Bogen und Pfeil ihren Unterhalt erwerben oder wie die Hottentotten kauern die Spitze ihrer Nase betrachten als in dieser schlechten Welt der Civilisation leben. Diese Tiraden wurden von der Menge für Ernst genommen. Im „Journal von und für Deutschland“ wurde gar der Vorschlag gemacht, aus solchen herrlichen und moralischen Sentenzen eine Chrestomathie zusammenzustellen. Man sieht, wie die innige Wertherstimmung, die Sehnsucht nach einem unschuldigen freien Ausleben außerhalb der

Schranken der Gesellschaft, in dieser populärsten Fassung heruntergekommen ist, wie ein tief innerer Zug der Zeit von einem korrupten Geiste zum greßten Unsinn begrabiert wird. Roszbue arbeitet mit den überbliebenen Motiven der Sturm und Drangperiode weiter, und in diesem Zusammenhange hat A. W. Schlegel Recht, daß er wie Ifland von Goethe und Schiller ausgebrütet worden ist.

Nicht anders verhält es sich mit dem Kultus des Herzens. Ifland hatte die bestehenden Verhältnisse, die gesellschaftlichen Einrichtungen durch eine stärkere Anteilnahme des Gefühlslebens humanisieren wollen. Bei Roszbue steht das Herz über allem Menschlichen, als ein Heiligtum, das nicht besleckt werden kann, als die höchste Gewalt, vor der Sitte und Sittlichkeit zu nichte wird. Meinaus Menschenhaß steckt in seinem Kopfe und nicht in seinem Herzen. Der Ehebruch seiner Eulalia war ein Traum, Rausch und Wahn der Sinne. Ihr Herz wußte nichts davon, es ist in der Sünde schuldlos geblieben. „Die schönen Seelen“ bleiben auch in ihren Verirrungen tugendhaft. Diese laze Anschauung, die auch den Vorzug hat, daß sie jeder psychologischen Erklärung überhebt, erinnert fast an die mystische Vorstellung von der reinen Seele, die kraft ihrer Göttlichkeit bewußt und absichtlich nicht sündigen kann. Hier wird mit der Menschheit ein widerwärtiger Kultus betrieben. Mensch sein heißt schwach sein; je schwächer, desto menschlicher! Dem Gefallenen gebührt nicht Strafe oder Rache, sondern Mitleid und Vergebung. Der moralische Optimismus ist hier auf seine letzte Spitze getrieben.

Neben den aufs äußerste verweichlichten und verplatteten Motiven der Sturm- und Drangzeit fehlen die gewöhnlichen Ingrebienzten der bürgerlichen Dramatik nicht. Da wird gegen die Ungleichheit der Stände deklamiert, gegen das Hofgeschmeiß, das sich auf dem Lande umhertreibt, werden harte Worte laut, und es wird auch in Deutschtümelei, in Lob und Preis der guten deutschen Sitte geschwelgt. Die deutsche Frau, auch wenn sie Ehebruch treibt, wird über die verbuhlte und verschminzte Franzöfin erhoben. Vor allem aber müssen diese kritisierenden Personen und deutschen Charaktere zum mindesten Majors, Grafen und Barone sein, damit die demokratische Auflehnung dem bürgerlichen Publikum besser imponiert. Auch eine Kinderzene, welche die getrennten Gatten wieder vereinigt, hat sich

der Autor als das letzte Mittel der Nührung nicht entgehen lassen. Zwischen diesen modern bürgerlichen Elementen treiben ein par lustige Figuren ihr Wesen, die trotz der neuen Einkleidung sich unschwer als der Harlekin und die schnippische servante der französischen Komödie erkennen lassen. Koebeues Eiletizismus verschmähte keine Wirkung, die sich einmal auf den Brettern bewährt hatte.

„Menschenhaß und Reue“ ist das älteste Ehebruchsdrama der modernen Litteratur. Für Schröder, Großmann, Gemmingen, Iffland waren Streitigkeiten innerhalb der Ehe, die aus der Verschiedenheit der Charaktere oder aus der Ungleichheit der Stände hervorgehen, ein beliebter Gegenstand der Behandlung gewesen. Allein sie hatten ihn stets nach der ökonomischen Seite ausgebeutet, hatten verschiedene Anschauungen über Lebensführung, Kindererziehung mit einander streiten lassen, sie hatten nach dem Muster des allen diesen Stücken zu Grunde liegenden „Père de famille“ die maßvolle Festigkeit des bürgerlichen Familienvaters gegen die Präensionen der Frau oder gegen die Zügellosigkeit der Kinder obliegen lassen. Wohl stellen sie eine vergessene Geliebte mit ihrem vaterlosen Kinde auf die Bühne, aber eine treulose Frau hat keiner von ihnen gezeichnet und er hätte vor allem nicht gewagt, die Gefallene zu verteidigen und aufzurichten. Koebeue erreichte eine viel größere Wirkung als diese Apologeten der Familie, indem er das ökonomische Gebiet verließ, um einen rein sentimentalen Fall zu behandeln. Das ist das Reue und Sensationelle an seinem Drama. Er hat es mit den Reizen des Romans ausgestattet, er hat eine Herzensgeschichte geschrieben und er hat bei der großen Menge für seine Eulalia eine gerührte Teilnahme gefunden wie Rousseau für seine Julie und Goethe für seine Lotte. Von Iffland unterscheiden ihn überhaupt die romanhaften Elemente seiner Dramen. Dieser hält sich streng an die Wahrscheinlichkeit des gewöhnlichen Lebens, er giebt alle Bedingungen des Geschehens von vorn herein und läßt die Handlung sich in dem ihr bestimmten Rahmen abspielen; er führt keine neuen Personen ein und bringt keine plötzlichen Überraschungen. Koebeue dagegen weiß seinen Stücken eine romanhafte Spannung zu geben. Bei ihm treten Unbekannte auf, die sich erst später entdecken; er führt den Sohn zum

Vater, die Geliebte zum reuigen Verführer, den Bruder zur Schwester zurück, er läßt die Verwicklung häufig durch eine lange Trennung und die Lösung durch eine rührende Wiedererkennung eintreten. In „Menschenhaß und Reue“ leben die getrennten Gatten unter falschem Namen an demselben Orte, ohne von einander zu wissen, bis lediglich eine Kette von Zufällen sie wieder zusammenführt und die Aussöhnung ermöglicht. Der Zufall spielt bei Koschue eine große Rolle, und er hat von ihm einen so ungescheuten Gebrauch gemacht, daß in seiner Welt die abenteuerlichsten Verkettungen und Lösungen fast als natürlich erscheinen.

„Menschenhaß und Reue“ hatte ein ähnliches Schicksal wie Jfflands „Verbrechen aus Ehrsucht“. In der aufgeregten Diskussion, die das mit Jubel aufgenommene Stück entfesselte, wurden kritische Stimmen laut, die sich gegen die allzu milde Beurteilung der Sünderin Eulalia aussprachen. Der Dichter kam den Wünschen der moralisch Unbefriedigten entgegen und schuf als Pendant zu Jfflands „Bewußtsein“ eine Fortsetzung in dem kleinen Einakter „Die edle Lüge“. Die wiedervereinigten Gatten führen mit ihren Kindern auf dem Lande ein „Engelleben“, indem sie in Unschuld auf den Spuren der süßen heiligen Natur wandeln. Aber durch das Bewußtsein ihrer Schuld wird Eulaliens Glücksgefühl noch immer gedämpft, und der großmütige Gatte erfindet eine edle Lüge, um ihr Selbstbewußtsein zu erhöhen. Eine naive Magd, die sich in aller Unschuld mit einem Knechte eingelassen hat, überredet er, ihn selbst als den Verführer anzugeben, damit er seine Frau nicht mehr durch die demütigende Vorstellung seiner makellosen Tugend bedrückt. Die Intrigue wird durch die Naivetät des Liebespärchens verraten, und Eulalia ruft gerührt „Ja, ich begreife Dich, edler Mann!“ worauf sie beschließt, nie wieder ganz glücklich zu werden. „Die edle Lüge“ mit ihrer moraltriefenden Empfindsamkeit, mit den Lobpreisungen der unschuldigen Freuden arbeitsamen Landlebens, ist wohl das gemeinste, was Koschue je geschrieben hat; ihre Verlogenheit ist hundertfach beleidigender als die sexuellen Zoten, die er sich in dramatischen Späßen wie im „Rehbock“ erlaubt hat. Hier ist die weichliche Humanität der Zeit bis zu der Anschauung entartet, daß eine Gemeinheit durch die andere wieder gutgemacht werden kann. Diese behagliche Gefinnungslosigkeit ist ein

widerwärtiges Zerrbild der alle menschlichen Gebrechen sühnenden reinen Menschlichkeit Goethes.

„Vom Idealen schwagt man viel und Edeln,
Du aber weißt bei menschlichen Gebrechen
Vergiften, Lügen, Rauben, Jungfern-Schwächen
Das Edele noch durchs kleinste Loch zu sädeln.“

So heißt es in A. W. Schlegels „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theater-Präsidenten von Rozebue.“

Rozebue hat es verstanden, der ernststen und nüchternen Gattung des bürgerlichen Dramas neue Reize zu geben, indem er sie pikant und sensationell machte. Jffland hatte sich mit Vorliebe in der Welt der mittleren Klassen, die ihm vertraut und lieb war, aufgehalten, er hatte den stillen Fortschritt der Aufklärung getreu darzustellen gewußt. Rozebues Phantasie schweift geschäftig in allen Verhältnissen umher, sie schafft sich gern einen ganz besonderen Schauplatz, eine abenteuerliche oder künstliche Situation, die der stets bereiten, leichtfertigen Beredsamkeit des Schriftstellers Gelegenheit giebt, die Tendenzen der Zeit ins Extreme fortzuführen. Seine Mache korrumpiert das leichtgläubige Publikum, indem solche gangbaren Tendenzen Leuten in den Mund gelegt werden, von denen sie am wenigsten zu erwarten sind. Den bon bourgeois, dessen Schwächen er so genau kannte, mußte es besonders erheben und rühren, wenn Aristokraten genau so dachten wie er, oder wenn sie trotz ihrer Abstammung noch aufgeklärter waren.

So hat er in „Bruder Moritz der Sonderling“ den vollkommenen Gleichheitsmann gezeichnet, den wieder natürlich gewordenen Menschen, für den es weder Race- noch Gesellschaftsvorurteile giebt. Bruder Moritz duzt alle Menschen, da er nicht einsehen kann, warum man einen Einzelnen anreden soll, als ob er ein Duzend Personen wäre. „Sie sind wohl ein Quäker?“ fragt einer erstaunt, und damit weist Rozebue selbst auf seine Vorlage hin, die er für sein Stück benutzt und entstellt hat. Dieser Gleichheitsschwärmer ist nichts als eine Modernisierung des Quäkers Mowbrai aus Chamforts Komödie „La Jeune Indienne“, der auch die gewöhnliche Anrede mit den Worten abweist „Je ne suis qu'un seul homme, et non deux.“ Bruder Moritz läßt sich nur von der Natur leiten. Sitten und Gesetze sind

unverständliche Befehle; der natürliche Mensch übt auch ohne sie die Tugend. Seine Schwester würde dieser Râsonneur heiraten, wenn sie ihm gefiele; er könnte sein Weib auf einem Misthaufen finden. Nicht der Segen des Priesters, nicht die gesetzliche Verbindung eint, sondern nur die natürliche Zuneigung. Ist diese geschwunden, so kann er sich ein anderes Weib nehmen, wenn ihm der Wechsel nicht zu un bequem wird. Man sieht, daß dieser Sonderling schon in radikaler Weise die freie Liebe verkündet. In diesem Durcheinander von leichtfertig auf die Spitze getriebenen Tendenzen werden Fragen der Sittlichkeit berührt, die in ernsthafterer Auffassung die moderne Litteratur aufregen. Das einfache Landmädchen, das der Naturphilosoph zum Weibe wählt, gesteht ihm unter Thränen, daß sie schon einen Knaben habe „aus den süßen Tagen der Unschuld.“ Aber Bruder Moritz kommt darüber hinweg. Sie hat ihn nicht nach seinem Vorleben gefragt, und er hat kein Recht über ihre Vergangenheit. Die Geschlechter sind gleichberechtigt, die Frau braucht dem Manne ihre Keuschheit nicht zu bewahren, und da sie den vom gütigen Schöpfer gegebenen Instinkten gefolgt ist, so ist sie natürlich, also auch gut geblieben. Hier sind Probleme Björnsons und Ibsens in verzerrter halb parodistischer Weise schon vorweggenommen. Der Mensch soll sich nicht mit Gewissen und Verantwortung quälen. „Ich fühle, daß ich gut bin; warum soll ich's nicht sagen?“ Bruder Moritz kennt keinen Höheren aber auch keinen Niederen, sogar der Bediente gilt ihm als Mensch. Dieser Gleichheitsfanatismus wird aber erst pikant, da der Sonderling ein unermesslich reicher Mann ist, und, wie am Schlusse mit Nachdruck betont wird, aus einem der ältesten Grafengeschlechter stammt.

Ein schmachtender Liebhaber tritt auf, der den Namen seines geliebten Rittchens, der Schwester des Sonderlings, unter Thränen in eine Baumrinde schneidet. Diese Situation gehört zu den Requisiten der Periode der Empfindsamkeit. Aber Rozebue weiß ihr einen neuen Reiz abzugewinnen. Der schmachtende Liebhaber ist eine exotische Figur, Omar, eines arabischen Häuptlings Sohn, den Bruder Moritz von seinen Weltreisen mitgebracht hat. Und nun zeigt der Dichter, wie dieselben Empfindungen in jeder Menschenbrust, auch in der von der Tropensonne gebräunten, wohnen. Europäer und Araber

wetteifern in empfindsamer Menschheitschwärmerei. Die ganze Gesellschaft, darunter drei glückliche Brautpaare, besteigt schließlich ein Schiff, um eine Kolonie auf den Peleminseln zu gründen, wo sie die ursprüngliche Unschuld unverdorbener Natur wiederherstellen will. So wird Rousseaus „Retournous à la nature“ auch dem blödesten Verständnis in sinnfälligster Weise klar gemacht.

Rozebues kosmopolitische Humanität kennt keine Grenzen. Er war berufen, die erhabensten Bestrebungen der Zeit ins Lächerliche zu ziehen. So hat er die Toleranzideen eines Voltaire und Lessing in grausamer Weise verunglimpft. Im „Eremit von Formentera“ segnet der alte Hassan, gleichsam eine Parodie auf den weisen Nathan, die Ehe seiner Tochter mit einem Kastilianer in folgender Weise: „Euch segne der Gott der Türken! Euch segne der Gott der Christen. Euch segne unser — unser Gott! So weih' ich euren Bund! so vermählet der Vater seine Tochter! Die Natur sey Zeuge! Ihr seid Eheleute vor Gott! vor dem Gotte, vor dem der Saraiße und der Ramtschabale seine Knie beugt.“

Den Gegensatz von Natur und Kultur hat Rozebue in der handgreiflichsten Weise dargestellt, indem er wilde und civilisierte Menschen durch abenteuerliche Schicksale zusammenbringt. Die „Indianer in England“ sind eine nach London verschlagene Hindufamilie. Die berühmte Gurli ist das naivste, unverdorbenste Naturkind, das seine sexuellen Regungen mit vollendeter Unschuld ausplaudert. Diese Figur ist mit pikanter Würzung ganz ersichtlich nach der Schilderung der erwachenden Pubertät im „Emile“ gemacht, deren erste Regungen das „vague des passions“ hervorrufen. Gurli läuft in ihrer Verwirrtheit Raze und Papagei, bis sie zu ihrer Beruhigung einen Mann findet. Die naive Wilde war auf der Bühne keine neue Erscheinung. Chamfort hatte seine „junge Indianerin“ zärtlich schwächen lassen, Schröder hatte sie in ihrer Schwärmerei und Einfalt dargestellt, Marmontel hatte dasselbe Thema in einer moralischen Erzählung „L'amitié à l'épreuve“ breit ausgeführt. Alle diese fleißig benutzten Vorgänger überbot Rozebue, indem er sein Publikum mit der Unschuld seiner Gurli angenehm kitzelte, die noch keine erzogene Scham kennt und die ihr noch rätselhaften Erscheinungen des Geschlechtslebens mit Verwunderung bei sich konstatiert. Dieses

Kind aus der seltsamen Welt naturwüchsiger Unschuld fand so begeisterte Verehrer wie die interessante Sünderin Eulalia. Gurli vertritt die liebliche Naivetät, ihr Vater Kabardar die Weisheit des Naturmenschen, die zuweilen das Vorurteil des kultivierten Abendlandes beschämt. „Es ist nur ein Weg zum Himmel, der Weg der Tugend.“ Diese Worte hätte Jffland von einem würdigen Hofrat oder von einem aufgeklärten Pfarrer sagen lassen. Rozebue giebt dieser abgestandenen Weisheit neues Salz; denn sie spricht Kabardar, der entthronte Nabob von Mysore, dessen Mynen schon das Szepter führten, als Alexander der Große in Indien einfiel. Das Ideal dieses vertriebenen und natürlich unermesslich reichen Fürsten ist eine anständige bürgerliche Mittelmäßigkeit. „Ihr süßen Freuden des unbeneideten Mittelstandes! Gern steige ich zu euch hinab — oder hinauf!“ Diese fürstliche Bewunderung muß dem Selbstgefühl des bürgerlichen Publikums nicht wenig geschmeichelt haben. Die Vernunft des Nabobs spricht ganz europäisch, aber die Empfindung seines Herzens schwelgt noch in der blumigen Sprache seiner tropischen Heimat. Dem Dichter genügen einige aufgefesene Brocken, um der Leidenschaft des verliebten Kabardar die exotische Farbe zu geben. „Mitß Libby — (begeistert) ihr Blick ist ein Sonnenstrahl, auf welchem die Seelen in Wischnus Paradies eingehen! sanfte Weisheit der Göttin Sarafuali wohnt auf ihren Lippen, und Tugend geschaffen aus der rechten Brust des Gottes der Götter, thront in ihrem Herzen! — o Momadin! Gott der Liebe! schleich auch du dich hinein!“

Rozebue hat in die Welt des bürgerlichen Dramas das dekorative Element eingeführt. Wie er seine Schauspiele mit den Reizen des Romans zu würzen wußte, so hat er auch opernhafte Wirkungen erzielt, indem er durch den Exotismus eine neue Sensation schuf. Jetzt führte er nicht mehr die Indianer nach England, sondern er verpflanzte Europäer in die neue Welt. Es war die Zeit der ersten zu wissenschaftlichen Zwecken unternommenen Weltumsegelungen, die Zeit, in der auch von ihm dramatisierte Entdecker La Peyrouse mit seinen Schiffen in der Südsee verschwand. Marmontels Staatsroman „Les Incas ou la Destruction de l'empire de Pérou“, des Abbé Raynal Kompilationswerk „L'Histoire philosophique des

doux Indes“ lieferten ihm vage Anschauungen für seine Schilderung der neuen Welt. Die stärkste Zumutung an die Leichtgläubigkeit seiner Leser stellte er in seinen peruanischen Dramen aus der Zeit der Konquistadoren. Die „Sonnenjungfrau“ ist nach der Raumannschen Oper „Cora“ gearbeitet, während ihre Fortsetzung „Die Spanier in Peru“ kaum noch den Sinn einer Oper hat. Tatsächlich wurde diese in Neapel als Ballet gegeben, und der italienische Bearbeiter brauchte mit der Umwandlung dem Charakter des Werkes keine Gewalt anzuthun. Die „Sonnenjungfrau“ ist nichts als sentimentales bürgerliches Genre unter erotischer Maske. „Habe ich dir nicht gesagt, daß du hier alles beisammen hast? Versteh doch. Es heißt ja nur, das Stück spielt da und da, aber sie gehen alle auf Einem Boden vor und sprechen Eine Sprache.“ Mit diesen Worten zerstreut der Souffleur in Schlegels „Ehrenpforte“ die Angst vor der schwindelerregenden bunten Fülle der Rogebueschen Figuren. Cora, die jungfräuliche Priesterin der Sonne, ist die „Melanie“ Lacharpes, die Bianca des „Julius von Tarent.“ Sie ist die Natürlichkeit selbst. In ihren ebenso natürlichen Mitschwestern Ibali und Amazili, die sich so gern von den härtigen Spaniern küssen lassen, hat der freigebige Dichter dem Publikum gleich zwei Gurklis geschenkt. Cora selbst hat sich mit dem edlen Spanier Monzo, der in Peru Aufklärung verbreitet, etwas tiefer eingelassen, aber die Folgen bereiten ihr keine Gewissensnot, da sie immer der Natur gefolgt ist. „Wem die Natur heilig ist, der bedarf keines Gesetzes, er erfüllt ein jedes, ohne es zu wissen.“ Mit ihrem Geliebten disputiert sie über Orthodorie und freie Sittlichkeit, und wie eine grausame Parodie der Iphigenie erscheint diese Peruanerin, wenn sie vor der das geschriebene Gesetz vertretenden Oberpriesterin die ewigen Rechte des Herzens verteidigt. Die Sache der schon verurteilten schwangeren Sonnenjungfrau nimmt noch einen glücklichen Ausgang; denn zuletzt triumphiert Natur und Vernunft über die Unmenschlichkeit der Gesetze. Ataliba, der Inka von Peru, der ein aufgeklärter Despot ist, läßt sich von dem humanen Oberpriester überzeugen, daß der Mensch keinen Zwang braucht, um sittlich zu handeln, daß die moralische Aufklärung ihn besser leitet als ein in barbarischen Zeiten entstandenes nunmehr von der Vernunft verworfenes Dogma. Der Mensch

emanzipiert sich von der Autorität der Priester, er verläßt den Götzendienst, um in seinem eigenen Herzen das Heiligtum aufzurichten. Der humane Oberpriester kennt die Stärke der Gefühle. Denn auch er hat einst, von der Natur richtig geleitet, eine Sonnenjungfrau verführt, und so läuft die Gefinnung dieses erotischen Dramas auf die Rosébue eigene Humanität hinaus, daß der Mensch schwach ist, daß ein Verbrechen das andere entschuldigt, und daß die Menschen gleich sind durch ihre Gemeinheit. Die Philosophie ist dazu da, um jede Verirrung als Natürlichkeit zu entschuldigen, die Kunst ist dazu da, um menschliche Schwäche als echte Menschlichkeit zu erklären.

Rosébue hat dem bürgerlichen Drama eine Art von theatralischem Glitterglanz gegeben, indem er seine Alltäglichkeit unter einem erotischen Kostüm unkenntlich zu machen suchte. Das Publikum, das sich von diesen Maskeraden blenden ließ, folgte dem schwindelhaften Führer mit um so größerem Vertrauen, als ihm die fremdeste Szenerie in der Behandlung seines Lieblings immer bekannt und vertraut erschien. Ob es in den ewigen Schnee Sibiriens oder unter die tropische Sonne Perus geführt wurde, überall bemerkte es mit angenehmem Erstaunen, daß seine eigene Platttheit mit ihm gegangen war, und daß seine philiströse, schwammige Gefinnung die ganze Welt zu erfüllen schien.

Rosébue hat das bürgerliche Drama nicht fortgeführt sondern korrumpiert. Mit der Aufklärung war es als ein tüchtiges Organ im Emanzipationskampfe der bürgerlichen Klasse entstanden, mit der niedergehenden Aufklärung mußte es verfallen. Rosébue hat ihm den Ernst, die streitbare Kraft genommen, um, selbst gefinnungslos, mit seinen Gefinnungen zu spielen. Damit hat er den notwendigen Prozeß der Auflösung beschleunigt. An die Stelle der Aufklärungsbestrebungen des achtzehnten Jahrhunderts treten nationale und soziale Kämpfe — andere Gefinnungen und Bestrebungen, die Werke anderen Geistes hervorbringen.

VIII.

Ausgang des Bürgerlichen Dramas im 19. Jahrhundert.

Ausbreitung des Theaterwesens. Die Bühnenschriftstellerinnen. Prinzessin Amalie von Sachsen. Charlotte Birch-Pfeiffer. Bauernfeld. Benedix. Das Junge Deutschland. Gupfow. Roberts Macht der Verhältnisse. Beers Herz und Hand. Hebbels Maria Magdalena.

Nach den Stürmen der Revolutions- und Freiheitskriege beginnt mit dem Wiederaufblühen des Wohlstandes, mit der Entwicklung der Industrie auch eine ungeheure Expansion des Theaters. In den mittleren Städten, deren Theaterbedürfnis die umherziehenden Truppen nicht mehr befriedigen, entstehen meistens mit Teilnahme und Unterstützung der Bürgerschaft die Stadttheater, in den großen Residenzen erheben sich die Vorstadttheater, die von weniger Rücksichten als die vornehmen Hofbühnen gehemmt die niederen Genres pflegen und einem breiteren Publikum ihre Pforten um geringere Preise öffnen. Die dauernde Vermehrung der Theater, ihre wachsenden Budgets verschärfen die Konkurrenz, die materielle Wertschätzung erhöht die Stellung des bedeutenden und beliebten Schauspielers, sie hebt aus der Menge des Komödiantenproletariats den Virtuosen hervor, der nun zu einem begehrten und von den konkurrierenden Unternehmern heftig umstrittenen Spekulationsobjekt wird. Schauspieler und Schauspielerinnen sind die verwöhnten Lieblinge der Menge; in einer Zeit, da jede politische Regung unterdrückt wird, werden sie zu öffentlichen überchwänglich gefeierten Persönlichkeiten.

Das Theater verbündet sich mit der Presse, die unter dem Drucke der politischen Censur jeder freien Bewegung beraubt ihre Spalten mit Bühnennachrichten füllt und deren Bedeutung aus Mangel an anderem Stoffe notgedrungen übertreiben muß. Es entsteht die Einrichtung der speziellen Theaterkritik, der ständigen Korrespondenzen mit ihrem Behagen am wichtigsten Klatsch, mit ihren unsauberen Machenschaften, ihrem Kellame- und Roteriewesen. Es

wird eine Anzahl von dramaturgischen und theatralischen Zeitschriften begründet, die sich gegen die Äußerungen des 18. Jahrhunderts durch ihre Fülle an Neuigkeiten wie durch ihre gänzliche Leere an litterarischem Gehalte unterscheiden. Das Theater, die Dramaturgie, die Regie, die Kritik wird häufig zu einem Unterschlupf für Existenzen, welche in der bürgerlichen Gesellschaft nicht fortkommen können.

Die Bühne, die in der Auffassung des 18. Jahrhunderts an der Erziehung des Volkes mitarbeiten sollte, wird zum Gegenstande einer nur von geschäftlichen Interessen bestimmten Spekulation und zu einem öffentlichen Schaden, weil sie einen ungebührlich großen Teil der nationalen Energie, der allgemeinen Interessen verschlingt. In dem ruhelosen Kampfe um eine oft leichtfertig gegründete Existenz müssen die Bühnen jede Aussicht, die sich ihnen bietet, jede Stimmung des Publikums, jede Richtung des Tages, jede leise Veränderung des Geschmacks ausnützen, sie müssen sich lokalen Neigungen und Abneigungen assimilieren, sie müssen eine bestimmte Schicht des Publikums in ihre Berechnungen ziehen, so daß sie wie der Kaufmann für eine Kundschaft arbeiten, sie müssen den Veränderungen der Mode folgen, für die „Saison“ sich vorsehen, immer bereit, nach dem Wink ihres Publikums ein Stück fallen zu lassen oder jeden Erfolg hastig auszubeuten. Daher das schnelle Altern der Gattungen! Jeder Erfolg bringt ähnliche Bestrebungen hervor, indem man gegebene Anregungen weiter ausnußt, die Kunstgriffe des Handwerks gelehrt nachahmt. Das Publikum muß in einer fortwährenden Reizung erhalten werden, das Theater wird zu einer Art von öffentlichem Narkotikon, zu einem unerläßlichen Bestandteil der Diskussion, der täglichen Unterhaltung, des geselligen Verkehrs. Auf das Theater beschränken sich in einer politisch unterdrückten Zeit die Äußerungen von Massengefühlen, die Lust, Erregungen mit einer großen Menge zu teilen, die Nivellierung zu gleichartigen Affekten, die Disciplinierung zu gleichzeitigen Reaktionen. Jeder Zuschauer ist gleich und selbständig, als Mithalter des Institutes befugt, seine Stimme abzugeben, zu kritisieren und zu rasonnieren, seine Meinung, die als Macht respektiert wird, rücksichtslos zu äußern.

Das Theater, nicht mehr dienendes Organ der Litteratur, wird zu einem Selbstzweck, es schöpft aus seinen eigenen Traditionen, aus

der erworbenen Routine; erfinderisch in der immer neuen Kombination alter Motive erzeugt es aus sich selbst in fortwährender Inzucht die „Theaterstücke“, bei denen der mehr oder weniger selbständige Verfasser häufig die allerletzte Rolle spielt. Die Geringfügigkeit der Einnahmen, ihre rechtliche Unsicherheit, der unsaubere Handel, der mit den Manuskripten getrieben wird, die unbeschränkte Ausbeutung schon gedruckter Stücke zwingen die Theaterschriftsteller zu einer fieberhaft gesteigerten Thätigkeit, die natürlich immer eifertiger und unselbständiger werden muß, die sich mit Vorliebe an ausländische Muster anlehnt, da litterarische Verträge zum Schutze des geistigen Eigentums noch nicht existieren.

Die dramatische Produktion, die sich von der Litteratur getrennt hat und auch von ihr im Stiche gelassen wird, beginnt, sich in ungeahnter Weise zu differenzieren und immer neue Gattungen aus sich zu erzeugen. Es ist die Zeit der sich fortzeugenden Spezialitäten, der Schicksalsdramen mit ihren lyrischen Elementen, der historischen Anekdotenstücke, der Künstler-, Dichter-, Musiker-, Schauspielerdramen, die Zeit der Dialekt- und Volksstücke, der Vaudevilles, die schließlich in der Posse ein selbständiges lokales Leben gewinnen. Es scheint, als ob das rein rezitierende Schauspiel nicht mehr genügt, als ob es durch Reizungen und Einmischungen von allen Seiten her wirkungsvoller ausgestattet werden muß.

Zwischen diesen schnell entstehenden und schnell vergehenden Mischgattungen und Abarten erhält sich das bürgerliche Drama als eine einfachere Kost, die eine Zeit lang verschmäht wird, auf die man aber der Süßigkeiten überdrüssig immer wieder zurückkommt. Wir hatten beobachtet, wie dieses Produkt des 18. Jahrhunderts noch unter englischem Einflusse streng moralisierend auf tragische Wirkungen losgeht, wie es durch die Einwirkung der französischen Reformer Diderot und Mercier sich in gefühlvoller Weinerlichkeit auflöst, wie es von Lessing und den Stürmern und Drängern durch die Hervorhebung des Standesunterschiedes wieder zum Trauerspiele erhoben wird, um unter den Händen Ifflands und Klopstocks wieder zum weinerlichen Familiengemälde herabzusinken. Es ist natürlich, daß bei der Ausgleichung der ständischen Verschiedenheiten, bei der Nivellierung der Ideen durch eine allgemeine Bildung, allein auf dem Standesunter-

schiede keine tragischen Wirkungen mehr aufgebaut werden können, und ebenso muß das bürgerliche Drama nach der Aufhebung der feudalen Privilegien durch die ökonomische Machtentfaltung der Bourgeoisie von seiner tendenziösen und propagandistischen Richtung zurückkommen. Die Epigonen, welche diese von der Aufklärung gezeugte Gattung im 19. Jahrhundert fortsetzen, können den alten kämpferischen, angreifenden Sinn nicht mehr haben, sie schränken ihre Bedeutung in den Rahmen des Sittenstückes, des Familiengemäldes ein, zumeist aber folgen sie dem von Schröder, Zffland, Rozebue gewiesenen Übergang zum Lustspiel. Die bürgerliche Tragödie verschwindet fast gänzlich, das Schauspiel wird selten, das Lustspiel wird herrschend.

Das bürgerliche Genre in seinen letzten und harmlosesten Ausläufern, die vom engsten Kreise des Familienlebens begrenzt werden, gerät in die Hände der Frauen. Die Erfolge der zahlreich auftauchenden Bühnenschriftstellerinnen sind nicht dem Zufalle zuzuschreiben. Während die dramatische Litteratur sich in einem vagen Kosmopolitismus gefällt, der überall umherschweifend nirgends zu Hause ist, während die politischen und sozialen Tendenzen der Zeit unter der Voraussetzung eines allgemeinen Bildungsstandes in alle möglichen historischen Masken eingekleidet werden, sind die Frauen vermöge ihrer größeren Naivetät und natürlichen Entferntheit von politischen Bestrebungen noch im Stande, mit dem besten Gewissen die Bewegungen der Zeit zu ignorieren und im häuslichen Kreise ruhig weiter zu schalten. Was den Männern nicht mehr gestattet ist, dürfen sie sich noch ohne Einspruch erlauben. Sie bringen die Behaglichkeit, die vom Großen absehend sich noch im Kleinen gefallen darf; sie können den engsten Fragen des Familienlebens noch die absolute Wichtigkeit beimessen, mit dem gemüthlichen Gehalt ihrer Stücke treten sie als erfolgreiche Konkurrentinnen den Männern gegenüber, die sich bemühen, ihren Produkten einen Bildungsgehalt oder eine geistige Spannkraft aus den Tendenzen ihrer Zeit zu geben.

Schon im Anfange des Jahrhunderts steht die Schauspielerin Frau von Weißenhurn als Stütze des Repertoires neben Zffland, Rozebue, Cl Lauren. Sie beginnt mit der Bearbeitung romantischer, sagenhafter Stoffe, um wieder in die ausgefahrene Bahn der schlicht-bürgerlichen Darstellung einzulenken. Sie wirtschafet mit den aus

dem 18. Jahrhundert überkommenen Motiven weiter, und indem sie den immer noch vorhandenen Kultur- und Aufklärungstrieb der letzten bürgerlichen Dramatiker notgedrungen aufgeben muß, begnügt sie sich mit der reinen Sentimentalität, mit allgemeinen längst verbrauchten und doch immer wieder wirkenden moralischen Maximen. Sie kennt nur gute und schlechte Menschen, sie führt die Tugend nach mancherlei Verkennungen und Verwirrungen im letzten Akte zu dem unausbleiblichen Triumphe.

Über dieser thränenreichen und geistesarmen Schriftstellerin steht die stille, feine Prinzessin Amalie von Sachsen, die ursprünglich mit romanischer Litteratur gebildet nach bescheidenen musikalischen Produktionen sich dem rezitierenden Schauspiel nähert und die Bühne mit einer großen Zahl ihrer Stücke behauptet. Diese Fürstin hat trotz der Abgeschlossenheit ihres Standes einen sehr klaren Blick für das Kleinleben der mittleren Klassen, sie weiß im Gegensatz zu anderen Vertretern des bürgerlichen Genres einen der Darstellung alltäglicher Lebensverhältnisse sehr angemessenen Ton anzuschlagen. Ihre Sprache, weit entfernt von der gewohnten weinerlichen Überschwänglichkeit, ist sachlich, nüchtern und dennoch von einer leise durchwärmenden Herzlichkeit erfüllt. Sie weiß vor allem, ohne Aufdringlichkeit, ohne Burleske zu charakterisieren, und ihre Figuren, die nicht nur äußerlich skizziert werden, haben ein gewisses Maß von Eigenleben. Ihre Lebensauffassung ist gutmütig frauenhaft, ohne weichlich zu sein, sie ist im Geiste ihrer Stücke lebendig vorhanden, ohne daß sie sich fortwährend in moralischen Gemeinplätzen niederschlägt. Auch die Gegensätze Gut und Böse sind bei ihr nicht mehr in dem überkommenen starren Verhältnis vorhanden, sie unterscheidet im allgemeinen zwischen Menschen von Welt und Menschen von Herz, von denen die Ersteren, ohne schlecht zu sein, gern intriguierten, das Schicksal durch Veranstellungen, Verstellungen lenken oder beschleunigen und die ihr zu fein gespieltes Spiel schließlich verlieren gegen die Menschen von Herz, die unweiltäufig ihre Empfindungen verschließen, die im Unklaren über ihre eigenen Wünsche oder in schüchterner Zurückhaltung gegen glänzendere Erscheinungen zum Verzicht geneigt sind, bis ihre innere Richtigkeit und Zuverlässigkeit sie doch zum Glücke führt. „Lüge und Wahrheit“, das erste Schauspiel, mit dem die Verfasserin auf einer

öffentlichen Bühne freundlichen Zuspruch fand, hat das Thema für ihr ganzes Schaffen angegeben, aber sie hat es mit immer neuen Gestalten und mit häufig sehr geschickt kombinierten Situationen zu illustrieren gewußt, so daß sie trotz einer gewissen Eintönigkeit der langweilenden Monotonie doch entgangen ist. Dem kühlen, gedämpften Tone ihres Dialogs ist eine gewisse Vornehmheit nicht abzusprechen, sie beschleunigt nicht gewaltsam Verwicklung und Lösung, das Drama spinnt sich mit verständiger Logik und Natürlichkeit ab. Ihre Figuren, die die Grenzen der Wahrscheinlichkeit niemals überschreiten, haben den Charakter schlichter Lebenswahrheit, sie sind mit einer künstlerischen Zurückhaltung und Bescheidenheit gezeichnet, die der freundlichen Enge des dargestellten Familienlebens entspricht. Die Dichterin hat sich von der fortwuchernden schwülstigen Sentimentalität des 18. Jahrhunderts fast vollständig befreit.

Wenn die Prinzessin von Sachsen, die nur einige gänzlich unbeachtet gebliebene Ausflüge in das Romantische Land gethan hat, sich in der Enge des häuslichen Lebens wohl sein läßt, und wenn ihre Stücke gerade nach den lyrischen Süßigkeiten als einfachere Kost willkommen waren, so entsteht in Charlotte Birch-Pfeiffer eine Beherrscherin der Bühne, der es ähnlich wie Roxebue gegeben war, alle Instinkte des Publikums zu befriedigen und ohne jede Beschränkung durch das Genre in einer unabsehbaren Vielseitigkeit ihre dramatische Thätigkeit zu entfalten. Ihre Beweglichkeit, ihre Emsigkeit kennt keine Grenzen. In Deutschland, England, Spanien, Frankreich, Böhmen, Ungarn, in Stadt und Land, an Königshöfen und in Bettlerhütten bewegt sie sich mit derselben Ungeniertheit, Sicherheit, sie weiß jede Zeit, Mittelalter, Renaissance, Rococo, Gegenwart mit einiger Wahrscheinlichkeit und Anschaulichkeit des historischen Kostüms darzustellen. Ohne daß sie sich in ihrer rastlosen Arbeit zu vorbereitenden Studien Zeit lassen kann, sind ihre dramatischen Bilder immer gegenständlich und illusionskräftig genug, um für die Dauer eines Theaterabends den Glauben an ihre Echtheit aufrecht zu erhalten. Ihre robuste Mache kennt keinen Unterschied zwischen Lebens- und Kunstwahrheit, sie scheitert niemals wie größere Genien an den eigentümlichen Forderungen des Theaters. In einer glücklichen Verbindung von Routine und Naivetät scheint sie nicht erst für die Auf-

führung zu schreiben sondern jedes Drama gleichsam als fertige Vorstellung mit allen Mitteln der Inszenierung sich abspielen zu sehen. Ihre Stücke gehen nicht erst den Weg vom Manuskripte durch die Hände der Dramaturgen, Regisseure, Schauspieler zur Bühne, sie sind gleichsam auf den Brettern entstanden, mit allen Mitteln der Täuschung schon ausgerüstet, welche die Roullissenwelt ihrer Beherrscherin bietet.

Otto Ludwig, der im Fragmentarischen stecken blieb, weil er jede Möglichkeit ausdachte, jedem neu auftauchenden Motive wie gebannt nachging, hat in seinen Shakespearestudien mit großer Offenheit und nicht ohne Behmut anerkannt, wie diese Frau die verlockendsten Seitenwege vermeidend jede dramatische Entwicklung schlank und gerade durchzuführen im Stande ist, wie sie beliebte Romane dramatisierend zwischen epischen und dramatischen Wirkungen genau zu scheiden weiß, wie sie gegen ihre ausgebeuteten Vorlagen zwar nicht eine künstlerische Selbständigkeit wohl aber die Forderungen der dramatischen Technik konsequent durchsetzt.

An der Produktion der Birch-Pfeiffer, die alle Gattungen von der burlesken bis zur heroischen und romantischen umfaßt, hat das bürgerliche Genre der Zahl nach keinen überragenden Anteil, es tritt nur in dem Verhältnis auf, in dem es zum allgemeinen Repertoire der Zeit steht, wie ja das Schaffen dieser Schriftstellerin ein getreues Spiegelbild aller dramatischen Bestrebungen der Epoche ist. Ihre stärksten Erfolge hat sie der geschickten Dramatisierung bekannter Erzählungen, die „Grille“ der Georges Sand, „die Waise von Lowood“ der Currer Bell, „Stadt und Land“ Berthold Auerbach zu verdanken. Aber auch die Stücke selbständiger Erfindung sind nicht ohne Glück, sie zeichnet modernes Leben mit großer Gegenständlichkeit, sie findet den angemessenen Ausdruck für die Verschiedenheiten der deutschen Stämme und Landschaften, sie weiß, im Besitze reicher menschlicher Erfahrung, jeder Szene die entsprechende Atmosphäre, jeder Person nach Amt, Rang, Herkunft die gehörige Prägung zu geben. Sie kombiniert in erfinderischer Weise Situationen, die über den Rahmen des häuslichen Lebens hinausgehen und Personen verschiedener Abstammung, entgegengesetzter Lebensbildung und Anschauung zu Kontrastwirkungen zusammenführen. Wenn die Handlung ihrer Dramen auch ungehindert vorwärts geht, so sind ihre Bilder des Volkslebens

doch mit einer gewissen Breite, Fülle und farbigen Anschaulichkeit ausgestattet.

So hat sie im „Leiermann und sein Pflegekind“ das Handwerk, das Kleinbürgertum sehr greifbar auf die Bühne gestellt, sie schildert die Hafenstadt mit dem auswandernden Proletariat, sie kontrastiert das seßhafte Zunftwesen und das schweifende Matrosenvolk, sie zeichnet im humoristischen Gegensatz den frischen, rauflustigen Steiermärker und den bildungsstolzen, leichtfertigen Berliner, dessen Phantasie durch die Leihbibliothek verdorben ist. Wenn auch der Zufall hier seine freundliche Rolle spielt, um das Schicksal aller Guten zum fröhlichen Ausgang zu fördern, so steht doch das romanhafte Sujet inmitten einer Fülle von gut beobachteten und flott wiedergegebenen Typen. Die Birch-Pfeiffer macht hier wie der talentvolle, leiderliche Julius von Boß in seinem „Strahlower Fischzug“ den Versuch, vom bürgerlichen Genre zum Volksstück überzugehen, aber ihre Szene bleibt immer dramatisch belebt, die Handlung läßt sich nicht aufhalten, während der Berliner trotz seiner leeren Satire in einer undramatischen didaktischen Haltung, in absichtsvoller Zustandschilderung stecken bleibt. In ihrer Verbindung von realistischer Sittenschilderung und sentimentaler Nüchternung, die durch lyrische Einlagen noch gesteigert wird, erscheint die Birch hier als die Vorgängerin des späteren Volksstückspezialisten Adolf L'Arronge.

Auch nach anderen Seiten weiß sie, von einer guten Kenntnis der verschiedensten deutschen Verhältnisse unterstützt, die Grenzen des bürgerlichen Genres zu erweitern, und es, wenn auch von Ferne, mit den Zeitereignissen in Verbindung zu setzen. Im „Pfarrherr“ werden das provinziale Sonderleben eines schwäbischen Winkels, die Beziehungen des Pfarrers zu seiner kleinen Gemeinde wie zu dem gräflichen Kirchenpatron sehr anschaulich verkörpert. Die revolutionäre Gährung, die sich auch in dem stillen Thale fühlbar macht und die altgewohnten patriarchalischen Verhältnisse erschüttert, giebt dem Schicksal der Personen einen zeitgeschichtlichen Hintergrund, sie verleiht dem Konflikt des Standesunterschiedes, der sich zwischen dem Grafen und dem von der Gräfin Tochter geliebten Pfarrer abspielt, eine allgemeinere symptomatische Bedeutung. Die Situation des Stückes berührt sich mit der von Otto Ludwig's „Pfarrrose“, aber der natür-

liche Fortschritt der Handlung ist dem mühseligen Intriguenspiel, durch das Ludwig den tragischen Ausgang herbeiführt, technisch weit überlegen. Der Figur des Pfarrers ist die Neuheit der Erfindung nicht abzuspochen, sie weist auf ähnliche Figuren in Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“ und Sudermanns „Heimat“ hin. Iffland, Kogebue haben den aufgeklärten, humanen Geistlichen gern auf die Bretter gestellt, aber meist als abseits der Handlung stehenden Sprecher, als den durch sein Amt besonders berufenen Vertreter einer geläuterten Moral. Hier steht der Geistliche selbst im Mittelpunkt des Stückes als der Liebende, der Kampf zwischen Pflicht und Neigung, zwischen Egoismus und Altruismus ist in seiner eigenen Brust, er ist nicht nur Seelsorger sondern auch der fühlende, leidenschaftliche Mensch, der gerade durch die Forderungen seines Amtes den schwersten und den unlöslichsten Konflikten ausgesetzt ist.

In ihrem „Goldbauer“ hat die Birch-Pfeiffer das bürgerliche Drama in das Gebiet der Dorfnovelle hinübergespielt, und wenn die Tendenz, die bauerliche Starrköpfigkeit und Unbulsamkeit durch die Macht der Humanität besiegen läßt, am Schlusse des Stückes etwas absichtsvoll hervortritt, so läßt sich doch andrerseits nicht leugnen, daß diese oberbairischen Bauern mit ihrem entschiedenen Lokalkolorit die Landleute Ifflands und Kogebues weit übertreffen, die so schlicht und reinlich, ganz Tugend und Natur sind, die keiner bestimmten Landschaft, sondern nur einer unbestimmten Rousseauschwärmerei entstammen. Stehen diese bairischen Bauern auch tief unter Anzengrubers kraftvollen Gestalten, so übertreffen sie doch die süßlichen Produkte der bairischen und österreichischen Volksdichter an echter Derbheit, Männlichkeit, Natürlichkeit.

Die resolut zugreifende Beherrscherin der Bühne hat über die Claren, Raupach und alle anderen Epigonen Kogebues hinausgehend das bürgerliche Drama durch Zuführung neuer Stoffe bereichert und ihm ein breiteres, gesunderes Aussehen zu schaffen verstanden. Sie hat sein Niveau durch die Annäherung an das Volksstück etwas tiefer gelegt und neue Schichten in die Beobachtung gezogen, sie hat durch die Berührung mit dem Dialektstück ihren Figuren eine stärkere Ursprünglichkeit, landschaftliche Eigentümlichkeit gegeben, sie hat durch allerdings sehr naive und loyale Anspielungen auf die revolutionäre

Gährung diesem Genre auch einen zeitgeschichtlichen Hintergrund gegeben und es nicht ganz in der abgeschlossenen Enge häuslichen Lebens verkommen lassen. Sie hat die bürgerliche Gattung konserviert, indem sie ihr durch Ausnutzung aller Bühnennittel und durch Ausbeutung aller litterarischer Neuerungen ein stärkeres Kolorit und eine größere Gestaltenfülle gab.

Während die Gesamttätigkeit der Birch-Pfeiffer als ein litterarischer Großbetrieb alle auf der Bühne erprobten Gattungen umfaßt, wird das bürgerliche Drama von zwei Poeten einseitig fortgesetzt, die gerade durch die Pflege eines bestimmten Genres dem Publikum vertraut werden und sich durch die Virtuosität der Einseitigkeit in der wandelbaren Welt der Bretter behaupten. Eduard Bauernfeld und Robert Benedix, die gleichzeitig nebeneinander auftreten, ergänzen sich als korrespondierende Erscheinungen. Der Süddeutsche ist der elegantere, der Norddeutsche der solidere Schriftsteller, der eine, großstädtisch, geistvoll, satirisch, hat einen Zug von Kozebue, der andere, kleinstädtisch, gemütvoll, harmlos, hat mehr von Jffland'scher Hausbadenheit.

Bauernfeld hat das ihm eigene Gebiet erst nach manchen abschweifenden Wegen gefunden. Mit seinem von Grillparzer geschätzten „Fortunat“ versuchte er sich als romantischer Spätling ohne Erfolg im Märchenstück, aus der deutschen Vergangenheit schöpfte er sehr schwache historisch-patriotische Dramen. In seinem „Litterarischen Salon“ hat er einen heiteren Ausfall auf die Kliquenwirtschaft der Saphir und Bäuerle gemacht, in dem Lustspiel „Großjährig“ hat er das Metternich'sche Bevormundungssystem angegriffen, als waderer Teilnehmer an der Wiener Erhebung von 1848 gehört er nicht zu den Theaterschriftstellern, die Geschichte und Politik über der Bühne vergessen, allein seinen historischen Dramen fehlt die Gestaltungskraft, seinen dramatischen Satiren mangelt die Kraft der Empörung. Nach diesen Ausflügen kehrt er immer auf das von ihm virtuos beherrschte Gebiet zurück, er ist der liebenswürdige, geistvolle Darsteller der österreichischen vormärzlichen Gesellschaft. Bauernfeld ist einer unserer wenigen Dramatiker, die einen eleganten Dialog zu führen verstehen, er hat als gelehriger doch nicht in Abhängigkeit bleibender Schüler der Franzosen ein deutsches Konversationsstück geschaffen. Seine

Stücke haben Kultur, er erscheint als der Pair der eleganten Welt, die er mit Vorliebe schildert. Die Aristokratie betrachtet er weder bewundernd vom Standpunkte des Vorzimmers noch in der demokratischen Entrüstung, sondern er stellt diese Kreise unter der Macht der Konvenienz, der für sie maßgebenden Anschauungen als guter Beobachter dar. Bauernfeld zeichnet den alten, genußsüchtigen Feudaladel, der zwischen Stall und Salon unbekümmert dahinglebt, er zeichnet auch den in der Umwandlung begriffenen Adel, der die kommende Zeit besser versteht, der seine Macht durch die Teilnahme am Staatsleben neu begründet und mit dem Bürgertum als künftigem Bundesgenossen für neue Konflikte zu paktieren sucht. Mit besserer Beobachtung als Gutzkow im „Otfried“ deutet er die Entstehung einer neuen Herrscherklasse durch Verbindung von Geburts- und Geldaristokratie an.

Bauernfeld führt aus der Bürgerstube in den Salon; daher ist auch das Gefühlsleben bei ihm nicht so einfach wie bei seinen Vorgängern. Er sorgt nicht allein dafür, daß der Hans seine Grete bekommt, bei ihm ist die Liebe nicht nur das freundlichste Mittel der Vorsehung, das mit Vorliebe Arm mit Reich, Hoch mit Niedrig verbindet, sondern er weiß auch die Neigungen zu differenzieren, den Inhalt des Gefühls darzustellen, er kennt seine Nuancen von der flüchtigen Galanterie bis zur Leidenschaft, er hat nicht dieselbe sentimentale Sprache des Herzens für den Prinzen wie für den schlichten Bürger, sondern die Liebe ist mit ihren Formen und Äußerungen den gesellschaftlichen Verhältnissen unterworfen, mit allen anderen Lebensinteressen eng verbunden, mit den dargestellten Charakteren in Übereinstimmung, sie ist led, nativ, melancholisch, auch zweifelnd oder berechnend; sie ist nicht immer die befriedigende Lösung, sondern sie schafft auch falsche Verhältnisse, sie bringt innere Gegensätze zusammen, die zu Konflikten treiben, sie ist häufig gerade der Anfang von Verwirrungen, Krisen, wenn sich Vergangenes, Vergessenes wieder aufrichtet, wenn der Mensch sich seiner Zersplitterung, seiner Abhängigkeit von früheren Handlungen und Erfahrungen schmerzlich bewußt wird. So liebt Bauernfeld die eleganten etwas verlebten Salonhelden, die sich einer letzten Leidenschaft nur zögernd hingeben, er konkurriert hier als Nachahmer aber in selbständiger Auffassung mit dem französischen Sittensstück, er zeichnet auch das moderne sehr bewußte junge Mädchen, das halb nativ, halb korrupt, ihren eigenen

Preis berechnet und die Liebe in ihren egoistischen Lebensplan einordnet. Im Gegensatz der Generationen erkennt man Wandlungen des Gefühlslebens, das Schwinden sentimentaler Naivetät, die steigende Wertschätzung der Interessen, des Lebenskomforts. Die feine Beobachtung dieser Sittenstücke, die sorgfältige Analyse seelischer Vorgänge, die Vertrautheit mit den kleinen Capricen drängen die äußere Handlung in den Hintergrund, im Lustspiele bedient er sich noch der komischen Situation, der Verwechselungen nach der alten Schablone, aber in seinen Schauspielen wie „Helene,“ „Krisen,“ „Moderne Jugend“ liegt der Schwerpunkt durchaus in der Sittenschilderung, in dem Auf und Ab der wechselseitigen Neigungen, in der Verwirrung ursprünglicher Gefühle: diese Stücke machen den Eindruck von dialogisierten Novellen, aber der Dialog ist außerordentlich reizvoll, elegant, anschniegfam, distret andeutend oder verschweigend, er liebt die gedämpften Töne und verschmähst die grobe Auseinandersetzung, die gewaltsame Konzentrierung, er bleibt immer mondän, die Gedanken tragen Handschuhe, immer von der Konvention beherrscht — und diese Fähigkeiten eleganter Analyse, die flug auf einen engen Zirkel beschränkt werden, zwingen zu der Anerkennung, daß Bauernfeld sich für das Konversations- und Sittenstück einen persönlichen Stil geschaffen hat; er ist ein österreichischer Marivaux des 19. Jahrhunderts.

Roderich Benedix, ein getreuer Nachfolger Ifflands, ist in jeder Beziehung das Gegenstück zu Bauernfeld. Er zeichnet nicht die Gesellschaft sondern die Familie, und was in einem Hause an alltäglichem Glück und Unglück sich zutragen kann, das ist sein Gebiet, das er ohne jede Kritik mit treuer Hingebung und in konservativem biederemännischen Sinne behandelt. Die alltäglichen Dinge sind ihm die wichtigsten, weil sie die häufigsten sind und die große Masse betreffen. Eine Erweiterung der Grenzen des bürgerlichen Genres hat er nirgends versucht, er ist weder dem Zuge Bauernfelds zum analysierenden Sittenstück noch dem der Birch-Pfeiffer zum malerisch breiten Volksstück gefolgt. Die vielgeschilderte Salonwelt erscheint ihm als eine Ausnahme, welche das Bürgertum nichts angeht, und das beliebte Bauernidyll erklärt er als konventionelle Fiktion. Unter dem Bürgertum versteht Benedix nicht eine begrenzte Klasse sondern die Gesamtheit der Thätigen, die mit dem Kopfe oder den Händen

schaffen und als die mittleren Schichten den getreuesten Ausdruck des nationalen Lebens darstellen. In der Einschränkung auf diese von allen öffentlichen Ereignissen und Weltstürmen unberührte Enge hat Benedix sich und dem Publikum Jahrzehnte lang genügt, er hat das Urteil Heinrich Laubes bestätigt, daß man auch in einer revolutionär erregten Zeit das Theater am besten von Zffland aus erobern könne. Diesen bescheidenen Stücken, die sich auf das harmloseste Gemütsleben einschränken, wurde ein gewisses Privilegium zuerkannt, und da sie aus einer lebendigen Quelle schöpfen und mit dem Leben, sei es noch so schlicht und niedrig, in natürlicher enger Beziehung stehen, so haben sie wenigstens den Vorteil sinnlichen Behagens, leichter Anschaulichkeit gegenüber den in historischen Masken verkappten Tendenzstücken des Jungen Deutschlands, die bis auf wenige Ausnahmen einen ungastlichen in kühler Abstraktion berechneten Eindruck machen. In dieser bescheidenen Welt ist wenigstens Übereinstimmung von Form und Gehalt, der Niederfinn, die gemütvollte Sentimentalität giebt sich schmucklos ohne Verhüllung, der Stoff wird nicht durch Ansprüche an die Bildung zu einer hohlen Würde aufgebläht. Hier ist geistige Anspruchslosigkeit aber auch in der Beschränkung sich genügende Ehrlichkeit. Innerhalb dieser engen Grenzen hat Benedix einen gewissen Reichtum der Erfindung bewiesen, er hat seine Figuren durch eine starke Fähigkeit zu individualisieren auseinandergehalten und es immer vermieden, sich selbst zu kopieren. Seine Charakteristik ist deutlich aber nicht starr und nicht bloß äußerlich. Wohl bringt er alte Lustspieltypen wie den Unentschlossenen, den Vertrauensseligen, den Weiberfeind, aber er versucht doch immer, einseitig hervorragende Charakterzüge aus Erfahrungen und Wandlungen vergangenen Lebens zu erklären. Wenn er auch an den bequemen Gegensätzen Gut und Böse zumeist festhält, so variiert er doch auch nach Temperamenten und Neigungen, er hat leicht- und schwerblütige Männer, schwärmerische und nüchterne Mädchen, und er findet für diese in der Enge des Familienlebens zusammenstoßenden Verschiedenheiten einen glücklich individualisierenden, ungesuchten und frischen Ausdruck. Benedix ist immer anschaulich, unterhaltend durch einen harmlosen Humor, erträglich durch eine innere Gemütlichkeit, die sich niemals in thränenweiche Empfindsamkeit auflöst. Diese Welt bescheidener Besonnenheit

erhält einen Schimmer von Jugend und Poesie durch den Kultus, den er mit dem akademischen Wesen treibt; er ist einer von den wenigen Dramatikern, die aus der so dankbaren Darstellung studentischen Lebens sowohl ernsthafte als komische Wirkungen geschöpft haben.

Während in diesen harmlosen Ausläufern des bürgerlichen Genres die innerlich so stark bewegte Zeit still zu stehn scheint, während Andere sich von den durch eine ebenso ängstliche wie brutale Censur verschlossenen Gegenwartsfragen in historisch entlegene Zeiten und romantische Fernen flüchten, versuchen Laube und Gupfow wieder, auf der Bühne die Forderungen des Tages zu vertreten, die liberalen Tendenzen des Jungen Deutschland von den Brettern zu verkünden. Diese beiden Vorkämpfer in den geistigen und politischen Emanzipationsbestrebungen werden durch die ökonomische Nothwendigkeit vom Journalismus zur Theaterschriftstellerei gedrängt, sie suchen, ihrer dramatischen Produktion durch das, was sie sonst gelten und leisten, ein höheres Relief zu geben. Was sie von den betriebsamen Bühnenschriftstellern trennt, ist nicht die höhere Kunstauffassung, nicht die Überlegenheit des Talentes, sondern es sind die höheren Ansprüche, mit denen sie als die bekannten Wortführer des Tages auf dem neuen Gebiete auftreten. Im Grunde genommen haben die Beiden immer noch den Lorbeer der Birch-Pfeiffer geschleift und immer wieder versucht, der Beherrscherin der Bühne ihre nie versagenden Handwerkskniffe abzusehen. Allein mit der ganzen Bildung ihrer Zeit ausgerüstet, in den vordersten Reihen der liberalen Bewegung stehend und durch das Märtyrertum politischer Unterdrückung verklärt, sind sie als Dramatiker dieser robusten Schriftstellerin gegenüber im Nachtheil, sie sind an sich nicht naiv und können auch nicht naiv scheinen, weil ihre Stellung und Bedeutung ihnen nicht das Privilegium giebt, nur unterhaltend oder rührend zu sein. Da sie das Publikum nicht durch die banalsten Gemütsregungen fassen dürfen, so machen sie den Geist für sich mobil, die Zeitstimmung ausnutzend suchen sie die allgemeine Zustimmung der Menge für die vorgetragenen Tendenzen zu erhalten, sie tragen kunstfremde Elemente in das Drama hinein und schaffen seine unreinlichsten zwischen Poesie und Publizistik schwankenden Zwittergattungen. Mit geringerer Wucht und mit ge-

ringerem Erfolge stellen sie der politischen Lyrik das politische Drama entgegen, begierig, die unterdrückten Gefinnungen des Publikums durch ihre Anspielungen in einem Applause aufzulösen, den sie auf die Macht ihres Wortes beziehen können, immer bereit, nach einem halben Gelingen ihre Stücke umzumodeln, den Sinn der Handlung, die geistige Haltung des Dramas den engsten Forderungen des theatralischen Handwerks zu unterwerfen. Die Vorreden zu Gutzkows Dramen mit ihrer berechtigten Auflehnung gegen die geisttötende Zwangsherrschaft der Censur und ihren unberechtigten, oft gehässigen Vorwürfen gegen die Teilnahmslosigkeit des Publikums machen den trüben Eindruck von Rechenschaftsberichten über eine Anzahl von gelungenen oder mißlungenen Spekulationen auf dramatischem Gebiet. Das Theater der Laube und Gutzkow trägt bei allen Ansprüchen den Charakter der Abhängigkeit vom Tage, des geschäftigen Suchens, der inneren Unwahrheit, es ist ein immer neues sich drehen und wenden, ein fortgesetzter hartnäckiger Versuch, den verworrenen Stimmen der Zeit einmal einen vollen, ergreifenden Ton zu entreißen, wie es in dem überschätzten Musterstücke des Liberalismus, im „Uriel Acosta“, einmal gelungen ist. Die Hauptvertreter des Jungen Deutschland auf den Brettern, beide tüchtige aber abstrakte, mehr kritische als produktive Naturen, gelangen bei ihrem fast erbitterten Ringen um dramatische Erfolge immer mehr in einen geistigen Schwallst und in eine triviale Tendenzmacherei hinein, gegen welche die naive Sentimentalität und die sinnliche Anschauung der Birch-Pfeiffer als rohe Gesundheit erscheint. Ihren Produkten fehlt die Fähigkeit zu überzeugen, es mangelt ihnen trotz dem scheinbaren Reichtum der Erfindung jede originale Schöpferkraft, sie bauen mit den Bildungs- und Anschauungselementen, welche sie bei dem Publikum als fertig vorhandene voraussetzen. Sie bringen nicht sich selbst, sie suchen, das große Drama der Zeit in die Berechnungen ihrer dramatischen Wirkungen umzusetzen.

Während Heinrich Laube als der Phantasieärmere aber gewiegtere Theaterkenner sich auf das Gebiet des historischen und anekdotischen Dramas einschränkt, strebt Gutzkow, dem bürgerlichen Genre neuen Boden und stärkere Spannkraft zu geben, indem er es in das Gebiet des Sozialen hinüberspielt. Er kritisiert die moderne Gesell-

schaft, er schildert die Korruption der herrschenden Klassen, die Unterdrückung der niederen, er greift die bürgerlichen Institutionen, Staat, Ehe, Familie an, aber er weiß aus ihrem innern Wesen keinen tragischen Konflikt zu ziehen, er wird nach großen Anläufen rein sentimental oder er trägt seine Tendenzen in journalistischen Gemeinplätzen vor, die niemals aus der Situation hervorgehen und, immer absichtsvoll, an unrechter Stelle stehen. Nimmt man die jungdeutschen zumeist aus den Schätzen der Georges Sand bestrittenen Tiraden aus diesen Werken heraus, so bleiben nur die verbrauchtesten dramatischen Maschinen zurück. Es ist eine fortwährende Störung zwischen der menschlichen Handlung, an die wir glauben, zwischen dem Kostüm, das wir sehen sollen, und den modernen Tendenzen, die aus dem Charakter und dem Milieu des Ganzen unorganisch herausfallen. Seine Personen sprechen, in welcher Zeit und in welchem Lande sie auch angesiedelt sind, ein immer gleiches Zeitungsdeutsch, der Dialog illustriert nicht innere Vorgänge, er wendet sich über die Kampen aufdringlich an das Publikum, um sich seiner Zustimmung zu versichern. Wenn selbst Schiller zugesteht, wie schwer es dem Dramatiker sei, sich bei der Berührung mit der Masse rein zu erhalten, so zeigt Gutzkow in seinen Tendenzdramen, zumal wenn man sie mit seinen viel bedeutenderen Romanen vergleicht, daß der Kampf um die Augenblickswirkung der Bühne leicht den künstlerischen Charakter verdirbt.

In seinen sozialen Dramen behandelt Gutzkow mit einer gewissen Vollständigkeit die Fragen der gesellschaftlichen Emanzipation. In seinem „Richard Savage“ stellt er das Verhältnis eines natürlichen Kindes zur Gesellschaft dar, mit der Neuerung, daß er anstelle des Vaters, der sein Kind verleugnet, die Mutter gesetzt hat. Der Konflikt ist ganz äußerlich genommen, es ist ein Kampf um die bürgerliche Legitimierung, ein Streit um die Dokumente, welche die unmütterliche Lady erst anerkennt, als es schon zu spät ist. Gutzkow hat einen großen Apparat in Szene gesetzt; die Hauptsache, den Kampf zwischen Konvention und natürlicher Sittlichkeit in der Brust der Mutter, ist er schuldig geblieben. Das ganze Thema ist lärmend, sensationell behandelt und nicht einmal mit so viel innerer Logik, daß der Fall als eine typische Schuld der Gesellschaft erscheinen kann, die hier an den Pranger gestellt werden soll. Das Stück ist vielredend und

nichtsfagend. Der englische Moralist Steele, als der Freund des unglücklichen Dichters Savage, macht den Chorus, er ist ein verkleideter Jungdeutscher, der die Segnungen des Journalismus preist und die unerläßlichen Gemeinplätze mit breiten Phrasen zu behaupten hat. „Zeiten und Sitten, seht eure Opfer! O, spränge doch die Fessel jedes Vorurteils, daß mit dem volleren Athemzuge der Brust die Herzen muthiger zu schlagen wagten, und nicht im Getümmel der Welt mit ihrer kalten Bildung und ihren slavischen Geseßen auch die Stimme der Natur dem mahnenden Gefühl die Antwort versagte.“

Wenn sich immerhin noch eine Parallele zwischen dem waderen Vorkämpfer des englischen Bürgertums und einem vormärzlichen Liberalen finden läßt, so geht es in das Gebiet des Unsinns über, wenn der Holänder Patkul, der hartnäckige Gegner Karls XII., in dem gleichnamigen Stücke zu einem Demokraten gemacht für die Freiheit der Völker deklamirt, wenn er den vom Schweiß des Volkes gemästeten Tyrannen die drohende Rache der Revolution zu Gemüte führt, wenn er das Ende des Nationenhasses in der Verbrüderung aller freien Völker vorherseht. Dieser verfrühte Freiheitsschwärmer muß aber auch der banalsten Sentimentalität Genüge thun, indem er mit reiner Jünglingschwärmerei, noch dazu am Hofe Augusts des Starken, um ein deutsches Gretchen wirbt und für eine Hochzeitsreise nach der Schweiz seine blühende Verebbarkeit anbietet.

In „Ella Rose“ hat Gutzlow im Anschluß an die Memoiren einer englischen Schauspielerin die Frauenemanzipation zur Diskussion gestellt, für die er mit seinen ersten Veröffentlichungen so mutig eingetreten war. Aber auf der Bühne ist er auch von seinen sonstigen Vorzügen, von seinem Scharfblick, von seiner Welt- und Menschenkenntnis verlassen, er ist nicht einmal im Stande, eine Tendenz herauszuschälen und durchzusetzen. Sein Drama bewegt sich träge in einer schleppenden Indolenz, weil sich der Dramatiker nicht mit dem Publizisten einigen kann. Die lecke Polemik des Novellisten wird auf der Bühne stumpf und unsicher; nach einigen Phrasen, die an dem prinzipiellen Kern der Sache vorbeigehen, verliert er sich in Mißrathenen und szenischen Kunststücken.

Mit der „Schule der Reichen“ wagt er sich an die soziale Frage heran, er zeigt die Kontraste zwischen der maßlosen Schwelgerei des

Dandytums und der Misere des unterdrückten, darbenenden Proletariats, aber er kann aus diesen die Gesellschaft in zwei feindliche Lager trennenden Gegensätzen keinen tragischen Zusammenstoß herleiten. Wohl sieht man Bilder von prophanhaftem Übermut, von entwürdigendem Elend, aber es fehlt der innere Zusammenhang, die Fähigkeit, im Großen zu sehen und ein Einzelschicksal mit typischer Bedeutung zu behandeln. Gutzkow wünschte sich für dieses sehr kühl aufgenommene soziale Gemälde ein Parterre von Dienstboten, Handwerkern, Soldaten, aber bei diesen einfachen Menschen hätten seine blutlosen Figuren tendenziösfester Macht noch weniger Erfolg gehabt.

Am verworrensten und leersten ist Gutzkow in seinen in Deutschland spielenden Sittenstücken in „Friedrich“ und „Werner“, in denen persönliche Erfahrungen und eigene Selbstbekenntnisse am stärksten hervortreten. Was diese beiden Helden, die zwischen ihrem bürgerlichen Ursprung und der abligen Gesellschaft hin und herschwanken, die je nach der Situation ihren Namen wechseln, besagen wollen, das geht aus keinem dieser Stücke deutlich hervor. Wenn sie auch Beide zum Bürgertum zurückkehren, so sind sie doch viel zu schwächliche und schwankende Gestalten, um die Forderungen der bürgerlichen Emanzipation mit Ernst und Nachdruck vertreten zu können. — Es ist dem Jungen Deutschland in seinem ersten dramatischen Vertreter nicht gelungen, dem bürgerlichen Drama durch die Verkörperung der sozialen Gegensätze einen neuen lebenspendenden Gehalt zuzuführen. Es ist gelähmt durch die Erbschaft schwächlichster Sentimentalität, moralisierender Gemeinplägigkeit, und noch dazu verunstaltet durch die prätenziöse Verbindung mit dem liberalen Journalismus.

Es blieb noch ein Weg zur Regeneration des bürgerlichen Dramas, noch ein Mittel, es der Verweichlichung zu entreißen, wenn man es zu seinem Ausgangspunkte zurückführte, wenn man es wieder zur Tragödie zurückverwandelte. Solche Versuche sind vor Friedrich Hebbels „Maria Magdalena“ gemacht worden, aber sie sind einzeln und sie haben in der Theatergeschichte keine Spuren zurückgelassen. Die beiden wichtigsten und interessantesten Experimente sind, wenn man von Holteis litterarisch sehr niedrigem „Trauerspiel in Berlin“ absieht, von zwei aus dem Judentum hervorgegangenen Berliner Schriftstellern unternommen worden, von Ludwig Robert

und Michael Beer. Im Jahre 1819 veröffentlichte Robert, der Bruder der Rahel, ein fünftaktiges Trauerspiel „Die Nacht der Verhältnisse“, das nach einigen nur halb erfolgreichen Vorstellungen bald der Vergessenheit anheimfiel. Robert wollte mit dem Ifflandschen Erbe der moralischen Nüchternheit aufräumen, indem er aus den natürlichen Reibungen gesellschaftlicher Gegensätze den tragischen Konflikt entstehen ließ. Er wollte das kleinliche Zufallswesen beseitigend die gegenwärtige Struktur der Gesellschaft als das allmächtige Schicksal hinstellen, an dem der Einzelwille des empörten Individuums zerbricht. Die tragische Schuld sollte von den Menschen auf die Verhältnisse abgewälzt werden, ihre Macht sollte vor dem poetischen Gerichte zur Rechenschaft gezogen werden. „Und was sind diese Verhältnisse anders, als die jedesmaligen Gesamtsünden des Jahrhunderts?“ Wie Robert in zwei seinem Drama angefügten Geleitgriepen programmatisch erklärt, wollte er weder Böse noch Gute, keine Helden, sondern ganz gewöhnliche Menschen darstellen, er wollte das Nahe, Wahrscheinliche, Tägliche der kosmopolitischen Schweiferei und der lyrischen Entartung der Bühne entgegensetzen, die Bedeutung seines Trauerspiels sollte nur in der typischen Geltung des dargestellten Falles beruhen. Um diese Absicht durchzuführen, hat Robert sein Thema sehr glücklich gewählt, es ist die gekränkte und wider die Geseze hergestellte Ehre, eine durch moderne Zeitereignisse immer wieder angeregte Frage, die ja auch die Dramatiker am Ende des Jahrhunderts ganz besonders interessiert hat. Es handelt sich um den Kampf gegen die in die bürgerliche Gesellschaft noch hineinragenden und die moderne Rechtsordnung unterbrechenden Privilegien und Vorurteile des mittelalterlichen Feudalismus. — Der Schriftsteller Weiß glaubt die Ehre seiner Schwester durch einen Offizier gekränkt, und da ihm die Satisfaktion auf Grund irgend welcher Bestimmungen des abligen Ehrenkoder verweigert wird, so schlägt er den Ravalier über den Haufen. In den ersten drei Akten ist dieser Stoff mit großer Wahrscheinlichkeit und Konsequenz durchgeführt, dann aber fällt Robert in die verbrauchtesten Überlieferungen des bürgerlichen Nüchternstücks zurück. Der in der Theorie verschmähte Zufall muß herbei, um dem Drama einen Schluß zu geben, der in seinen inneren Voraussetzungen nicht enthalten ist. Der Rächer seiner Ehre entpuppt

sich als der illegitime Bruder des Getöteten, seinen natürlichen Vater, einen Minister, lernt er erst im Gefängnis kennen und nach diesem Wiedersehen vergiftet er sich, um als Sterbender noch seine Vergnabigung zu erfahren. Der unnatürliche natürliche Vater geht in sich mit dem reuevollen Bekenntnis: „Es giebt kein unrechtmäßiges Kind.“ So hat Robert einen gesellschaftlichen Konflikt auf den anderen gepropft und die einfache Wirkung seines ursprünglichen Vorwurfs vernichtet. Dieses verfrühte dramatische Experiment ist ein merkwürdiges Mischprodukt, das sich mit großer Kraft zu einem natürlich herbeigeführten tragischen Zusammenstoß erhebt, um dann mit plötzlicher Schwäche wieder in das bekannte Zufallsspiel und in moralische Nährung zurückzusinken.

Den entgegengesetzten Weg schlägt Michael Beer, der Verfasser des „Struensee“ und des „Paria“, in seinem bürgerlichen Trauerspiele „Herz und Hand“ von 1831 ein. Dieser versucht, die Gattung zu heben, indem er sie gerade ihrer Alltäglichkeit entkleidet, indem er ihr den äußeren Glanz der Diktion giebt und sie zu einer gewissen Feierlichkeit stilisiert. Sein Drama fließt in sehr eleganten, melodischen fünffüßigen Jamben dahin, welche die Leidenschaftlichkeit mit musikalischer Abtönung dämpfen, aber sie haben noch genug innere Bewegtheit, um nicht in banale Schönrednerei zu verfallen. Ein siegreich aus dem Kriege zurückkehrender General findet bei seiner jungen Frau den früheren totgeglaubten Geliebten. Da er sich hintergangen glaubt, so treibt er die Schwankende, die aber schon den Weg der Pflicht wiedergefunden hat, zum Selbstmord. Die Personen, die so ausgezeichnet sprechen, haben etwas Unglaubwürdiges, weil man ihnen das tragische Handwerkszeug, Schwert und Gift, nicht recht zutraut. Dieses bürgerliche Drama hat einen sehr romantischen Zug. Der historische Hintergrund ist kriegerisch; der totgeglaubte Geliebte hat als Major im spanischen Unabhängigkeitskriege gekämpft, die Rückkehr Napoleons von Elba ruft den General zu neuem Kampfe, sie verspricht ihm den sühnenden Tod fürs Vaterland. Die Männer in diesem modernen Trauerspiele haben etwas Ritterliches, einen Abglanz von der Welt des „Cid.“ Der General und der die Staatsräson vertretende Fürst sind ganz in typischen Zügen gehalten; der stilistische Einfluß von Goethes „Natürlicher

Tochter" ist unverkennbar. „Herz und Hand" ist, wie Zimmermann seinem Freunde Beer anerkennend schreibt, ein „schätzbares, durchdachtes" aber kein mit ursprünglicher Kraft ergreifendes Werk.

Das bürgerliche Drama des 18. Jahrhunderts hatte seine innere Kraft aus dem Emanzipationskampfe des Bürgertums gezogen, es hatte die bürgerliche Moral als die des breitesten Standes, als die des eigentlichen Trägers der modernen Kultur propagiert, es mußte nach der Anerkennung der Menschenrechte, bei der fortschreitenden Nivellierung ständischer Verschiedenheiten von seiner polemischen Schärfe verlieren und sich auf die immer lustspielmäßiger werdende Darstellung der inneren Angelegenheiten des Bürgertums zurückziehen. Wohl blieb noch die Behandlung des Standesunterschiedes ein beliebtes theatrales Motiv, aber es neigte nicht mehr zu tragischer Unversöhnlichkeit sondern zu freundlicher Schlichtung im gemüthlichen Sinne, gerade die Auflösung der ehemals so starren Unterschiede, die Überwindung der Gegensätze durch Liebe oder Vernunft wurde mit sentimentaler Wirkung dargestellt.

Auch in den Schöpfungen des Jungen Deutschland läßt die Betonung der Tendenz eine neue tragische Wendung nicht zu. Wohl werden hier soziale Kontraste, die zu Katastrophen führen, enthüllt, aber diese ungefunten oder zurückgebliebenen Zustände werden innerhalb des Dramas widerlegt, sie werden von der im Drama mit-sprechenden Intelligenz des Verfassers wenigstens im Prinzip überwunden. Wohl erscheinen soziale Mißverhältnisse in ihrer unterdrückenden oder zerstörenden Macht, aber immer, als ob sie vor ihrem letzten Tage ständen, als ob morgen die Zeit der Vergeltung und der Freiheit hereinbräche. Die Verfasser mischen sich selbst als Verteidiger oder Ankläger in die Handlungen ihrer Stücke ein, und da ihre Räsonnements fortwährend auf die Hinfälligkeit der dargestellten Welt hinweisen, so geben sie niemals den Eindruck unentrinnbarer Schicksale, sondern sie erwecken nur die Opposition gegen Ungerechtigkeiten, die als solche von der Vernunft erkannt werden. Geht der Held auch an den Verhältnissen zu Grunde, der Sieg gehört immer der geahnten oder meist vorausgesagten Zukunft. Alle diese Stücke sind Triumphe der Intelligenz, des Dichters, der im

Namen des Zeitgeistes urtheilt, darum sind sie untragisch und auch unkünstlerisch.

In der Vorrede zur „Maria Magdalena“ hat Friedrich Hebbel den Verfall der bürgerlichen Tragödie dargestellt und er hat durch die That seines Werkes bewiesen, daß diese heruntergekommene Gattung durch eine tiefere Einsicht in ihr inneres Wesen wieder zur tragischen Größe emporgehoben werden könne. „Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißcredit gerathen, und hauptsächlich durch zwei Übelstände. Vornehmlich dadurch, daß man es nicht aus seinen inneren, ihm allein eigenen, Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktsten Kreis gegenüber stehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit aufgebaut, sondern es aus allerlei Außerlichkeiten, z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebes-Affairen, zusammengestellt hat. Daraus geht nun unläugbar viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vorn herein mit Nothwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesehtes und gar nicht zu Umgehendes, auftreten.“ Hebbels Kritik räumt hier etwas radikal und ohne historische Rücksichten auf. War auch der Standesunterschied in der Behandlung der Epigonen des 19. Jahrhunderts kein überzeugendes tragisches Motiv mehr, so war er es doch zur Sturm- und Drangzeit noch gewesen; er war eine die Gesellschaft auseinanderreisende in ihren Anschauungen noch unüberbrückte Kluft, er war kein zufälliges sondern ein mit der Existenz gegebenes schicksalbildendes Moment, da das Schicksal sich nun einmal nicht nackt sondern nur in der Gebrochenheit menschlicher Verhältnisse darstellen kann. Sind diese Vorurteile auch von der Vernunft widerlegt, sind sie in ihren Folgen von der fortschreitenden Entwicklung aufgehoben, so sind sie doch durch den tragischen Genius als Schicksalsmächte konserviert, sie sind für unser Gefühl durch die Kunst in Permanenz erklärt, so lange die Dichtung zu uns spricht, so lange sie uns überzeugen kann, daß ein Einzelschicksal im Kampfe mit ihnen notwendig zu Grunde gehen mußte. Jede Zeit bringt ihre eigenen Notwendig-

keiten und also ihre eigene Tragik hervor. Die bürgerliche Tragödie hatte im Kampfe gegen die Privilegien der herrschenden Klassen gestanden, ihre Sittlichkeit war ein Protest gegen die Sitte der Zeit; da die Bourgeoisie zu den herrschenden Klassen zu zählen beginnt, muß sie naturgemäß den alten Angriffspunkt aufgeben und in dem veränderten Bewußtsein der Gesellschaft neue Kontraste, neue Schmerzen offenbaren. Hebbel folgt dieser Entwicklung, und indem er der historischen Gattung der bürgerlichen Tragödie neues Leben zuführen will, indem er ihre letzte Möglichkeit wahrnimmt, vernichtet er sie; denn er schreibt die Tragödie des Bürgertums.

Friedrich Hebbel hat sich später sehr energisch gegen die von Herrmann Sittner vertretene Anschauung ausgesprochen, daß er mit seiner „Maria Magdalena“ der ganzen europäischen Gesellschaft den „dramatischen Fehde-Handschuh“ habe hinwerfen wollen. Diese falsche Auffassung schien ihm nicht aus seinem Werke sondern aus der von Felix Bamberg ihm abgepreßten Vorrede hervorzugehen, durch die er sein „kleines Familienbild“ vor einer Verwechslung mit Ifflandschen Nachgeburten schützen zu können glaubte. Indem er betont, daß sein bürgerliches Trauerspiel nicht aus der Tendenz entsprungen, sondern durch ein eigenes Erlebnis seiner Münchener Studienzeit veranlaßt sei, will er sich vor allem gegen die Zumutung verwahren, als ob er jemals neben den sozialen Tendenzdramatikern des von ihm so gehaßten Jungen Deutschland im Kampfe gestanden hätte. In Wahrheit ist die Welt dieses „kleinen Familienbildes“ auch viel zu eng, um ein Bild von der modernen Gesellschaft, um ein breites Ziel zu geben, gegen das eine soziale Kritik ihren Angriff richten könnte. Aber abgesehen davon, daß der ältere Hebbel den jüngeren hier etwas verleugnet, die historische Bedeutung dieses Trauerspiels ist immer darin zu suchen, daß die bürgerliche Moral hier nicht mehr werdend, erodernd auftritt, sondern in einer Gebundenheit und Einseitigkeit, aus der der tragische Konflikt mit Notwendigkeit hervorgeht. Sie bedeutet nicht mehr Fortschritt, Befreiung, sondern Stillstand, Unterdrückung, ihre starre Herrschaft wird zu einem äußeren Zwange, der der höheren Sittlichkeit widerspricht und die Entwicklung freier Menschlichkeit in dumpfer Enge erstickt. Der tragische Konflikt wird nicht mehr durch den Zusammenstoß zweier Klassen, zweier Weltan-

schauungen herbeigeführt, er erzeugt sich mit innerer Dialektik aus der bürgerlichen Welt selbst, die den ihr unterworfenen Individuen zum unentrinnbaren zerstörenden Schicksal wird.

Dieses Prinzip der inneren Dialektik hat Hebbel durch das ganze Werk mit vollständigster Konsequenz durchgeführt, und diese Strenge hat gerade die Zeitgenossen, die sich der gewaltigen Wirkung des Stückes nicht entziehen konnten, verstimmt und niedergedrückt. Die moralische Tendenz liegt ganz außerhalb des Dramas, es erklärt sich selbst, aber innerhalb des Ganzen wird zu seiner Erklärung nichts gesagt. Die Personen führen keinen Kampf gegen Vorurteile, sie sind ihnen gleichmäßig unterworfen, sie fügen sich alle, wie selbstverständlich, dem naturwidrigen Herkommen und durch diese gemeinsame Unterwürfigkeit tragen sie alle gleichmäßig zu ihrer gegenseitigen Vernichtung bei. Es giebt in diesem Drama keinen freien Athemzug, keinen Sieg der Intelligenz wie im „Uriel Acosta“, es giebt keinen Râsonneur, der diese Welt von einer freieren Höhe der Vorurteilslosigkeit überfieht, und auch der Dichter mischt sich nicht ein, er läßt „die ins Leben selbst verlegte Dialektik“ sich entwickeln. Mit Genußthuung verzeichnet Hebbel in seinem Tagebuche, daß in diesem Drama Alle Recht haben, er überlegt, ob nicht Leonhard noch zu sehr Bösewicht und vielleicht als ein um die Existenz ringender armer Teufel zu entlasten sei, er betont, daß selbst die aufdämmernde Erkenntnis des sterbenden Sekretärs nicht im Stande sei, dem Meister Anton, als dem Hauptcharakter des Stückes, eine klarere Vorstellung von dem was geschehen ist, eine rein menschliche Einsicht in Recht und Unrecht zu geben. Meister Anton versteht die Welt nicht mehr, aber man empfängt den Eindruck, daß diese Welt weiter bestehen und neue Menschenopfer fordern wird.

Mit der „Maria Magdalena“ hat sich das bürgerliche Drama, einst ein Organ des Emanzipationskampfes, gegen das Bürgertum selbst gekehrt. Die Tendenzen des 18. Jahrhunderts sind hier endgültig überwunden. Die Philosophie und die Litteratur waren von der Annahme ökonomisch selbständiger und moralisch freier Individuen ausgegangen, welche die Gesellschaft zusammensetzen. Der ideologische Optimismus der Aufklärung erwartete von der Anerkennung der Vernunft eine Zeit menschlicher Glückseligkeit. Aus einem vorurteils-

losen, reinen Denken sollten sich mit Notwendigkeit bessere und gerechtere Zustände ergeben, auf der Übereinstimmung der Einzelnen über Ziel und Zweck der Menschheit sollte die Harmonie der Interessen Aller begründet sein.

Die von den Naturwissenschaften beherrschte soziologische Anschauung des 19. Jahrhunderts geht genau den entgegengesetzten Weg, indem sie die Gesellschaft nicht mehr aus Individuen zusammensetzt, sondern umgekehrt das Individuum aus der Gesellschaft erklärt. Sie giebt die Fiktion eines ökonomischen und moralischen Einzelwesens auf und sucht dieses als Produkt der bestimmenden Verhältnisse darzustellen, sein Denken in allen Abhängigkeitsbeziehungen vom Sein zu erklären. Dieser Entwicklung folgend beschäftigt sich die moderne Litteratur nicht mehr mit den Einwirkungen des Individuums auf die Gesellschaft, nicht mehr mit dem Helden, sondern mit der Einwirkung der Gattung auf das einzelne Wesen, dessen Entwicklung und Bildung durch sie bestimmt und begrenzt wird. Das eigentliche Objekt der Darstellung wird die Gesellschaft als die große Sünderin, auf welche alle individuelle Selbstverantwortlichkeit abgewälzt wird. Am Anfange dieser Protest- und Anlagelitteratur steht Hebbels „Maria Magdalena“, wenn auch nicht durch den Willen ihres Schöpfers. Sie ist ein Sturmvogel der „humanen Revolution“, die auf der modernen Bühne in Henrik Ibsens Dramen ihren entschiedensten Ausdruck gefunden hat, die durch die pessimistische Kritik der Gegenwart zu einem neuen, wohl geahnten aber noch unausgesprochenen Idealismus der Zukunft führt.

crazy chronological argument.
no bibliography.

losen, reinen Denken sollten sich mit Notwendigkeit bessere und gerechtere Zustände ergeben, auf der Übereinstimmung der Einzelnen über Ziel und Zweck der Menschheit sollte die Harmonie der Interessen Aller begründet sein.

Die von den Naturwissenschaften beherrschte soziologische Anschauung des 19. Jahrhunderts geht genau den entgegengesetzten Weg, indem sie die Gesellschaft nicht mehr aus Individuen zusammensetzt, sondern umgekehrt das Individuum aus der Gesellschaft erklärt. Sie giebt die Fiktion eines ökonomischen und moralischen Einzelwesens auf und sucht dieses als Produkt der bestimmenden Verhältnisse darzustellen, sein Denken in allen Abhängigkeitsbeziehungen vom Sein zu erklären. Dieser Entwicklung folgend beschäftigt sich die moderne Litteratur nicht mehr mit den Einwirkungen des Individuums auf die Gesellschaft, nicht mehr mit dem Helden, sondern mit der Einwirkung der Gattung auf das einzelne Wesen, dessen Entwicklung und Bildung durch sie bestimmt und begrenzt wird. Das eigentliche Objekt der Darstellung wird die Gesellschaft als die große Sünderin, auf welche alle individuelle Selbstverantwortlichkeit abgewälzt wird. Am Anfange dieser Protest- und Anklagelitteratur steht Hebbels „*Maria Magdalena*“, wenn auch nicht durch den Willen ihres Schöpfers. Sie ist ein Sturmvogel der „humanen Revolution“, die auf der modernen Bühne in Henrik Ibsens Dramen ihren entschiedensten Ausdruck gefunden hat, die durch die pessimistische Kritik der Gegenwart zu einem neuen, wohl geahnten aber noch unausgesprochenen Idealismus der Zukunft führt.



crazy chronological arrangement.
no bibliography.

